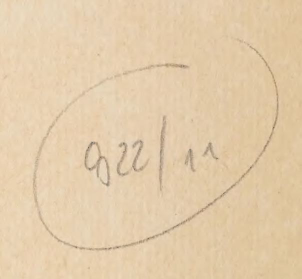
Empörung und Gestaltung


922/11











Freundſchaft
Luitpold Stern!

Erich Knauf

Empörung und Gestaltung

Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz

Büchergilde Gutenberg · Berlin 1928





Honoré Daumier: Der Aufruhr. Gemälde.

(Sammlung Gerftenberg, Berlin. Reproduziert nach einer Abbildung aus „Honoré Daumier" von Erich Kloffowfki, Verlag R. Piper & Co., München.)



Das Gelächter von Paris

Honoré Daumier

Die ſpezifiſche Eignung des Bürgers zur Kunſt
iſt das Talent, karikiert zu werden.
Hauſenſtein.

Ich bin von meiner Zeit – mit dieſem Wort Daumiers ſteigt die bildende Kunſt vom hohen Sockel der Ruhmeshallenäſthetik herab auf die Straße. „Ich bin von meiner Zeit" – in einer Epoche der Revolutionen bedeutet das nichts anderes als ein Bekenntnis zu den Männern der Barrikade.

Als Daumier am 26. Februar 1810 in Marſeille geboren wurde, ging der erſte Bonaparte bereits auf den Abgrund zu, der ihn verſchlingen ſollte. Die europäiſche Reaktion ſetzte den König wieder auf den Thron Frankreichs, und die Emigranten kehrten zurück. Ihr Verſuch, den feudalen Abſolutismus wieder aufzurichten, führte die zweite Revolution herauf. Der Kapitalismus wollte Ellbogenfreiheit und verſchaffte ſie ſich: die Julirevolution beſeitigte die Nachzügler der Vergangenheit, die Bankiers beſetzten die Regierungsgebäude, das Bürgerkönigtum war konſtituiert. Man ſchrieb das Jahr 1830.

Im November dieſes Jahres kam die alle acht Tage erſcheinende Zeitſchrift „Caricature" heraus. Ihr trat 1832 die täglich erſcheinende Zeitſchrift „Charivari" zur Seite. Die Intelligenz erklärte den Bäuchen den Krieg. Unter dieſer Kriegserklärung ſtand der Name Daumier in erſter Reihe.



Honoré Daumier: Fräulein Monarchie. Holzſchnitt.

Daumier war nicht Sozialiſt. Aber er war ein Künſtler und folglich ein Antibourgeois. Er war Proletarier und folglich Revolutionär. Es gab keinen Parteikatechismus, auf den er ſchwören konnte. Und doch hat er ſtets Partei genommen: für den Menſchen. Das war ſeine Weltanſchauung. Sie ließ ihn die Dinge mit ſchärfſter Klarheit ſehen.
Die Karikatur wurde Zeiterſcheinung, neuer Stil. Dutzende neben Daumier wurden Karikaturiſten. Der bedeutendſte unter ihnen war Gavarni, aber was war er neben Daumier! Garvarni tänzelte graziös um die politiſchen Wahrheiten, liebte die Eleganz mehr als die Schärfe, den Humor mehr als die Satire. Daumier dagegen iſt ohne Galanterie, ohne Grazie. Seine Karikatur iſt bitter, leidenſchaftlich und unterſtrichen von der Abſicht, zu beſſern. Daumier iſt keine humoriſtiſche Unterhaltung, er iſt ein ununterbrochener Angriff.
Und er hatte Urſache, anzugreifen. Die Herrſchaft der Bäuche forderte nicht nur die Karikatur heraus. Die Finanzariſtokratie regierte mit Hilfe des Staatsdefizits. Sie beutete die Finanznot des Bürgerkönigs aus und erhob ſich zum Alleinherrſcher. Alle anderen Kreiſe der Bour-



Honoré Daumier: Ein armer König. Holzſchnitt.

geoiſie bildeten die Oppoſition. Dieſe oppoſitionelle Minderheit bekämpfte die Korruptionäre, nicht die Korruption. Eswar das Endziel ihrer Oppoſition, die jetzigen Nutznießer der Korruption zu ver-



Honoré Daumier: Macaire, Aktien anbietend. Holzſchnitt.

drängen, um ſich ſelbſt an die Futterkrippe zu ſetzen. In Robert Macaire erfaßte Daumier den Typ der ſkrupelloſen Plusmacher. Daumier erkannte, daß dieſe Aktionäre auf Regierungsſeſſeln Geſindel waren, und er ſcheute ſich nicht, ihr wahres Antlitz mit unerbittlichen Strichen feſtzuhalten. Vier Jahre lang ſauſte ſeine ſatiriſche Geißel auf ſie nieder. Das Wutgeheul der Getroffenen verdichtete ſich 1834 zum Angriff auf die Preſſe- und Redefreiheit. Ein Jahr ſpäter ging die „Caricature" ein, „Charivari" mußte den Maulkorb tragen. Mißernten, Hungersnot, Handels- und Induſtriekriſe alarmierten die revolutionären Kräfte des Volkes. Auch ein großer Teil des Pariſer



Honoré Daumier: Das königliche Gefängnis. Holzſchnitt.

Bürgertums ſtand diesmal im Lager der Umſtürzler. Induſtrielle und Großhändler hatten Warenhäuſer errichtet und damit die Exiſtenz der Kleinhändler bedroht, der Boutiquier ging alſo mit auf die Barrikade. Im Februar 1848 ſtürzte die Finanzdeſpotie, aber was folgte? Keine revolutionäre Regierung, ſondern eine bourgeoiſe, alſo antirevolutionäre Regierung. Das Proletariat hatte wohl die Republik erfochten, aber es hatte nur die Finanzariſtokratie geſtürzt, um der Herrſchaft aller beſitzenden Klaſſen den Boden vorzubereiten. Es hatte die bürgerliche Republik fundamentiert. Immerhin war es die Republik, die Plattform des nächſten ſozialen Kampfes. Wir werden an die Zuſtände in den erſten Jahren der deutſchen Republik erinnert, wenn wir hören, daß das franzöſiſche Proletariat eine Armee aufſtellte, um die Republik zu ſichern, Polizeidienſte verrichtete und das Vermögen ſeiner Ausbeuter bewachte. Daumier, der in der Periode der Preſſeknebelung zur Malerei gegriffen hatte, ohne allerdings das Salz zum Brot verdienen zu können, ging wieder auf die Straße. Er hielt die Stationen und Typen dieſes tragigrotesken Kampfes feſt. Stationen proletariſchen



Honoré Daumier: In der Kneipe. Holzschnitt.

Elends und zielungewisser Kampfesleidenschaft, Typen bürgerlicher Erbärmlichkeit und Beschränktheit.
Immer mehr wurde die Tragigroteske zur Tragödie. Der Kleinbürger wurde auf die Republik losgelassen, indem seine Sparkassenbücher konfisziert und die Summen in nicht rückzahlbare Staatsschuld verwandelt wurden. Eine neue Steuer wurde ausgeschrieben, die den Bauer traf, nicht den Großeigentümer, sondern die kleinbäuerliche Mehrheit des französischen Volkes. Mit dieser Steuer brachte die bürgerliche Republik die Bauern gegen die Pariser Proletarier auf die Beine. Die Niederwerfung der Arbeiter, eine Notwendigkeit für das Bürgertum, das diesen Gläubiger, dem es den Sieg auf den Barrikaden verdankte, beseitigen wollte, wurde nach einem provozierten Angriff der Arbeiter mit unmenschlicher Brutalität durchgeführt.
Diese rückläufige Bewegung der Revolution hat Daumier miterlebt bis zum Ansatz ihres neuen Aufstiegs. Unaufhörliche Knebelungen der Pressefreiheit, Hunger und Elend, selbst eine halbjährige Gefängnishaft hinderten ihn nicht, für die Weiterführung der Revolution zu kämpfen. Die Weiterführung der Revolution, das war für ihn die stür-


Honoré Daumier: Ein Sieg der demokratifchen Ordnung. Lithographie.

mifche Entwicklung zur höheren Menfchheitsordnung. Stets, wenn er aus dem Tagesdienft heraus wollte, um Maler fein zu können, riß es ihn wieder in die vorderfte Linie.
Auch in feinen Gemälden war diefer Sohn des Volkes ein Ankläger und Prophet. Er, von dem man fagt, daß er als Individualift die Maffe verachtet habe, zielte zwar mit feiner Ironie auf die Torheiten des führer- und ziellofen proletarifchen Heerhaufens, aber fein Hohn war kein Spießergelächter, fondern ein Schrei: Befinnt euch, formiert euch! Daumier hatte nicht nur die farkaftifche Kritik für das Volk, er betete es auch an. Der Volkskraft, der Trägerin der Revolution, dem proletarifchen Element gab er zum erftenmal in der Kunft einen heroifchen und monumentalen Ausdruck. Er fetzte den aus Schamlofigkeit und Niedertracht gekneteten Gefichtern der bürgerlichen Parlamentarier und dem revolutionsängftlichen und politifch impotenten Kleinbürgertum den plebejifchen Heroismus entgegen. Das hat Fäufte, Muskeln, Expanfionskraft, das hat die Eruption im Leibe! Daumier erfaßte zum erftenmal die Phyfiognomie des vierten Standes. Er fah nicht nur die in harter und fruchtlofer Arbeit verkümmerten Gefichter und gebogenen Rücken, er fah über dem Einzelindividuum die Maffe, das Volk, und



Honoré Daumier: Der Wafferträger. Gemälde.
(Reproduziert nach einer Abbildung aus „Honoré Daumier" von Erich Kloffowfki, Verlag R. Piper & Co., München.)

er malte und zeichnete diefen Riefen, platzend vor Kraft, ein Naturereignis, das hereinbricht, einen Vulkan, in dem der Donner des nahen Ausbruchs dröhnt.



Honoré Daumier: Politifche Marionetten. Lithographie.

Sein Horizont trat über Frankreich hinaus. Als der Krieg mit Preußen-Deutfchland dem franzöfifchen Volk entfetzliche Wunden fchlug, da überwand er den Franzofen in fich und ftellte die Menfchenliebe über

die Vaterlandsliebe. Aus vielen ſeiner Zeichnungen ſpricht der Schmerz über das leidende Frankreich. Aber gewaltiger iſt die Zahl der Blätter, in denen er den Krieg als Geißel der Menſchheit und als verbrecheriſche Schuld der herrſchenden Geſellſchaft darſtellt. Er brandmarkte die heuchleriſche Diplomatie, verhöhnte die Großmannsſucht der Militariſten, enthüllte ihre grauenhafte Blutſchuld und warf ſie für alle Ewigkeit vor die Schranken des Weltgerichts nieder.

Dieſe Zeichnungen, deren aufrüttelnder Ernſt durch die oft ſymboliſche Geſtaltung über alle epiſodiſche Geltung hinausragt, ſind Daumiers Vermächtnis an die Welt. Eine Erbſchaft, die weder politiſch noch äſthetiſch von ihrer fortwirkenden Kraft eingebüßt hat.

Daumier iſt ein Anfang. Mit dieſem Marſeiller beginnt der Sturmſchritt einer Kunſt, die nur ein Ziel hat: die Volksbewegung.



Honoré Daumier: Der Dichter in der Manſarde. Holzſchnitt.

Der Pflüger am Morgen

Jean François Millet

Mehr als fünfzig Jahre ſind ſeit dem Tode dieſes Malers vergangen. Manches iſt gegen Millet geſchrieben worden. Aber heute iſt der Irrtum zerflattert, und Leben und Werk Millets liegen vor uns in größter Klarheit und Nähe.

In einem kleinen normanniſchen Dorf iſt er 1814 geboren worden. Seine Eltern und Großeltern waren Bauern. Es war ſelbſtverſtändlich, daß der Jean François wieder ein Bauer wurde. Aber in dem Jungen regte ſich der Maler. Als er 23 Jahre alt nach Paris kam, war er bereits in ſeiner künſtleriſchen Weltanſchauung gefeſtigt. Seine Wurzeln blieben auf dem platten Lande. Millets Malerei iſt ein Proteſt gegen die Theaterkuliſſenſchieberei der Klaſſiziſten. Er liebte die Alten, aber nicht ihre Nachahmer. Er malte nicht, um artiſtiſche Probleme zu löſen. Sondern er malte, um ſeine Pflicht zu tun. Dieſe Pflicht heißt: arbeiten. Seine Kunſt iſt Dienſt am Menſchen. Er gab dem Bauer ſeinen Platz in der Kunſt.

Gab es denn bis zu Millet keine Bauernbilder? Gewiß gab es die. Aber ſie gingen nicht über das Niveau der Scherz- und Rührſtücke hinaus. Die Bauern in der bildenden Kunſt hatten nur die Rolle, lächerliche Staffage zu ſtehen. Sie ſpielten wie im Drama jener Zeit den Hans Taps. Die Darſtellungen des ländlichen Lebens waren entweder albern oder verlogen. Das Landleben wurde damals noch mit den Augen der rokokoverſchnörkelten Romantik geſehen: Schäferſzenen, Spiele verliebter Leute, Geſang und Tanz. Heimkehrende bekränzte Erntewagen beſtenfalls, aber nicht die harte Arbeit des Erntens, am wenigſten das



J. F. Millet: Ährenleferinnen. Radierung.
(Mit Genehmigung des Verlags Bruno Caffirer, Berlin, dem Werk „Graphik der Neuzeit" von Curt Glafer entnommen.)

Ackern und Säen. Es war die Anfchauung von Menfchen, die ernten, ohne zu fäen.
Millets Kunft ift weder bewußt reaktionär noch bewußt revolutionär. Es ift unrichtig, wenn von Millet gefagt wird, daß ihn das Elend der Parifer Proletarier nicht rührte, daß er fich nicht um Aufftände und Barrikaden gekümmert und in einer kochenden revolutionären Zeit feine Bauern gemalt hätte. Millet hat auch Proletarier gemalt, Proletarier bei der harten Arbeit und im harten Elend. Er gab der fozialen Bedeutung des ländlichen Proletariers künftlerifchen Ausdruck. Schwerfällig, faft unbeholfen, traurig-fataliftifch, wie das erfte politifche Auftreten feiner Klaffe, fo find Millets Bauern, fo ift fein Schaffen.
Am Anfang äußert fich jede Bewegung programmatifch. Auch Millet ift faft lehrhaft, zeigt drauf, betont. Keiner ftellt fich völlig aus feiner Zeit heraus, und fo verklärte und überhauchte Millet mit feiner bäuerifch-fchlichten Poefie Geftalten und Gefchehen. Er zerftörte die Lüge



J. F. Millet: Notdurft. Zeichnung.

der ländlichen Schäferſpiele und fand dafür die Poeſie der bäueriſchen Arbeit. Der Bauer in ihm ſah nicht nur die Landſchaft, er ſah auch die Arbeit, die in dieſem Boden ſteckt. Er ſteigerte dieſe Anſchauung zur Andacht vor den Jahrhunderten voll Arbeit. Die nordfranzöſiſche Landſchaft, von vielen ſeiner Zeitgenoſſen rein maleriſch vollkommener dargeſtellt, beſeelte ſich ihm mit bäueriſchem Heroismus.
Rodin hat prächtige Worte für dieſe Empfindung gefunden: „Wie zart ſind ſie, unſere franzöſiſchen Horizonte! Sie ſind von einer ein-



J. F. Millet: Grabender Bauer. Holzſchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Bruno Caſſirer, Berlin, dem Werk „Graphik der Neuzeit" von Curt Glaſer entnommen.)

tönig ſüßen Größe, ſie gleichen jener Güte, die den Geiſt ſchafft und jeden Lebensakt zu einer Freude macht. Das Leben in der Landſchaft iſt maßvoll; es hat ſeinen eigenen Rhythmus. Hier iſt Raſſe, hier das Genie, hier naive Güte, hier weiſe Langſamkeit, das Schlechte wandelt ſich in dieſer Atmoſphäre zu Gutem. Die Begriffe ſteigen ſozuſagen zur Erde herab und kommen von da geſundet zu uns zurück. Der Landmann eilt nicht, er geht den Schritt der Jahrhunderte."
Es hört ſich an wie eine Fortſetzung dieſes Hymnus, wenn Millet ſagt:



J. F. Millet: Hirtin. Radierung.
(Mit Genehmigung des Verlags Bruno Caffirer, Berlin, dem Werk „Graphik der Neuzeit" von Curt Glafer entnommen.)

„Bauernmotive liegen meiner Natur am nächften, und ich muß geftehen, auf die Gefahr hin, für einen Sozialiften gehalten zu werden, daß mich die menfchliche Seite in der Kunft am meiften berührt, und daß ich, wenn ich nur das tun könnte, was ich möchte, nichts anderes malen würde als das, was das Ergebnis eines Eindrucks wäre, den ich direkt von der Natur empfangen, fei es in Landfchaft oder Figuren.
Die heitere Seite zeigt fich mir niemals, ich weiß nicht, ob fie exiftiert, gefehen habe ich fie nie. Das Heiterfte, was ich kenne, ift die Ruhe, das

Schweigen, das ſo köſtlich iſt, ſowohl im Walde wie auf dem Acker. Du wirſt zugeben, daß es immer ein träumeriſches Empfinden hervorruft und daß das Träumen wehmütig iſt, wenn auch köſtlich.

Man ſitzt unter einem Baum und erfreut ſich der Ruhe und Behaglichkeit, die das Leben ſpendet, und plötzlich ſieht man auf dem ſchmalen Weg ein armes Weſen mit ſchwerem Reiſigbündel beladen daherkommen. Die unerwartete und ſprechende Art, in welcher ſolche Geſtalten vor uns auftauchen, ruft uns ſofort die ernſte Beſtimmung des menſchlichen Daſeins – die Arbeit – ins Bewußtſein.

Auf den Äckern und auf der Weide ſieht man Geſtalten hocken und graben. Ab und zu richtet ſich eine auf und ſtreckt ſich gerade, mit dem Rücken der Hand den Schweiß ſich von der Stirn trocknend. Im Schweiße deines Angeſichts ſollſt du dein Brot eſſen.”

So ſpricht kein Revolutionär. Millets Bauern ſehen nicht aus wie ſozialiſtiſche Agitatoren. Sie ballen nicht einmal im blinden Zorn die Fäuſte. Schwermütige Träumer ſind ſie, religiöſe Fataliſten. Aber irgendwo in dieſen Bildern iſt eine ſchwere Anklage. Eine ſtumme Anklage, die ſich bleiern und maſſig innerhalb der melancholiſchen Stimmung niederläßt. Viele hören dieſe Anklage nicht, ſie hören nur die Sentimentalität der Klage. Sie vergeſſen oder wiſſen es nicht, daß dieſe Sentimentalität die erſte Form der Anklage iſt.

Die Zeitgenoſſen Millets liebten dieſe klagend anklagenden Bilder nicht, niemand kaufte ſie. Und es gab fortgeſetzt Entbehrungen für den Maler und ſeine Familie. Einige Kunſthiſtoriker behaupten, Millets Bilder ſeien nicht gekauft worden wegen ihrer artiſtiſchen Mängel, und ſie weiſen mit den Fingern auf ſeine ſüßliche Farbe, ſeine zähe, ſchwerfällige Malweiſe und zeigen dann ſtolz auf Daumiers Bilder. Sehr wahr! Aber vergeſſen wir nicht, daß Daumiers Bilder damals ebenfalls nicht gekauft wurden!

Daumier war ein politiſcher Kopf, von Natur aus ein Revolutionär. Millet war unpolitiſch, Fremdling in Paris, „Waldmenſch” nannten ihn ſeine Kollegen, von Natur aus ſchwerfällig, ein Bauer. Daumier hörte den Schrei von Paris, Millet den Schrei der Ackererde. Die ethiſche Bedeutung Daumiers iſt groß, die ethiſche Bedeutung Millets ſteht würdig daneben. Ihre künſtleriſche Bedeutung hält nicht ſo gleichen Schritt. Aber von beiden geht die große Zeit der ſozialrevolutionär



J. F. Millet: Badendes Mädchen. Zeichnung.

gerichteten Kunſt aus, die in ihrem Zentrum die Arbeit und am Ende ihrer Bewegung die Befreiung der Arbeit hat.

Auch der Menſch Millet ſteht groß in der Geſchichte. Er diente der Kunſt mit religiöſer Inbrunſt. Da er keinen Platz im bürgerlichen Zeitalter fand, zog er ſich von Paris zurück in das Dorf Barbizon bei Fontainebleau, wo er wie ein Patriarch mit ſeinen neun Kindern und ſeiner Frau lebte. Kurz vor ſeinem Tode erreichten ihn noch die Vorzeichen des Ruhmes, den ihm die Nachwelt auf das Grab legte.

Dieſer Ruhm iſt ſtrahlender geworden in einem Zeitalter, das die Graphik liebt. Millet, der als Maler hinter ſeinen Zeitgenoſſen zurückblieb, war ein Meiſter der Zeichnung. In der Radierung, zu der er erſt als reifer Künſtler kam, erreichte er oft beſſere Wirkungen als in ſeinen

Gemälden. Und leider gibt es nur wenige Holzſchnitte von ſeiner Hand, da die meiſten von ſeinem Bruder ausgeführt wurden. In dieſen wenigen aber ſteckt eine Kraft der Empfindung für das Weſen des Holzſchnitts, wie ſie erſt in der neueren Zeit wieder Eigenſchaft der graphiſchen Künſtler wurde.

Seit Millets Tod haben ungeheure Ereigniſſe und große menſchliche Leiſtungen die Welt bewegt. Nur das Lebendige vermochte ſich über dieſe Zeit zu ſpannen. Das Werk Millets iſt wie ein Pflug, der nicht aufhört, über die Äcker der Erde zu gehen.



J. F. Millet: Bäuerin. Glaskliſchee.
(Mit Genehmigung des Verlags Bruno Caſſirer, Berlin, dem Werk „Graphik der Neuzeit" von Curt Glaſer entnommen.)

Ein Vergessener

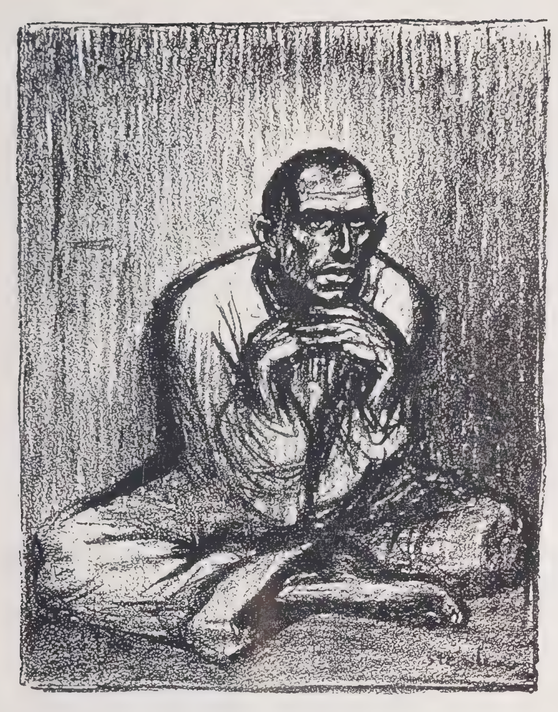
Alexandre Théophile Steinlen

Die bürgerliche Kunſtbeſchreibung iſt von derſelben entſchiedenen Konſequenz wie ihre Schweſter, die bürgerliche Geſchichtsbetrachtung. Sie bekämpft das ſozialiſtiſche Element in der bildenden Kunſt. Das Totſchweigen iſt eine der bewährteſten Methoden dieſes Kampfes.
Der von ſozialiſtiſchen Ideen bewegte franzöſiſche Maler Alexandre Théophile Steinlen gehört zu dieſen Totgeſchwiegenen. Höchſtens gewährt ihm dieſe oder jene Kunſtgeſchichte die Gnade einer Erwähnung ſeines Namens in Verbindung mit ſolchen von kleinen Zeitgenoſſen, die erſt zuſammengefaßt eine Erſcheinung darſtellen.
Steinlen mag formell nicht an die Größe Daumiers heranreichen. Ideell aber iſt er der Nachfolger dieſes Malers, der das Elend der kleinbürgerlichen Revolution verſpottet und beweint hat und der die proletariſche Revolution nur ahnen konnte. Der 1859 geborene Steinlen wuchs in den Aufſtieg des proletariſchen Kampfes hinein. Ihm fehlte das Temperament, das den Stil Daumiers ſchuf, aber er hatte das Glück, in eine Zeit hineingeboren zu werden, in der auch das kleine Talent von den Großtaten einer ſich im raſenden Tempo entwickelnden Malerei mitgeriſſen wurde.
Es war die Zeit der wirtſchaftlichen und politiſchen Revolutionen. Der Hochkapitalismus betrat die Plattform der Weltgeſchichte und ſchaffte neue Daſeinsbedingungen. Das neue Lebensgefühl warf die bis dahin faule Entwicklung der Kunſt aus den ausgefahrenen Gleiſen und beſchleunigte ihr Tempo. Bisher hatte auch in der künſtleriſchen Entwicklung das Poſtkutſchentempo genügt, jetzt pfiffen die Lokomotiven der Weltgeſchichte. Die Umſturzbewegung in der Kunſt war damals ſo bitter notwendig, daß ein Künſtler Revolutionär ſein mußte, um ein anſtändiger Menſch zu bleiben.
Die markanteſte Erſcheinung dieſer Epoche war Courbet. Dieſer ungeſchlachte Prolet war Revolutionär aus Inſtinkt, „Anhänger jeder



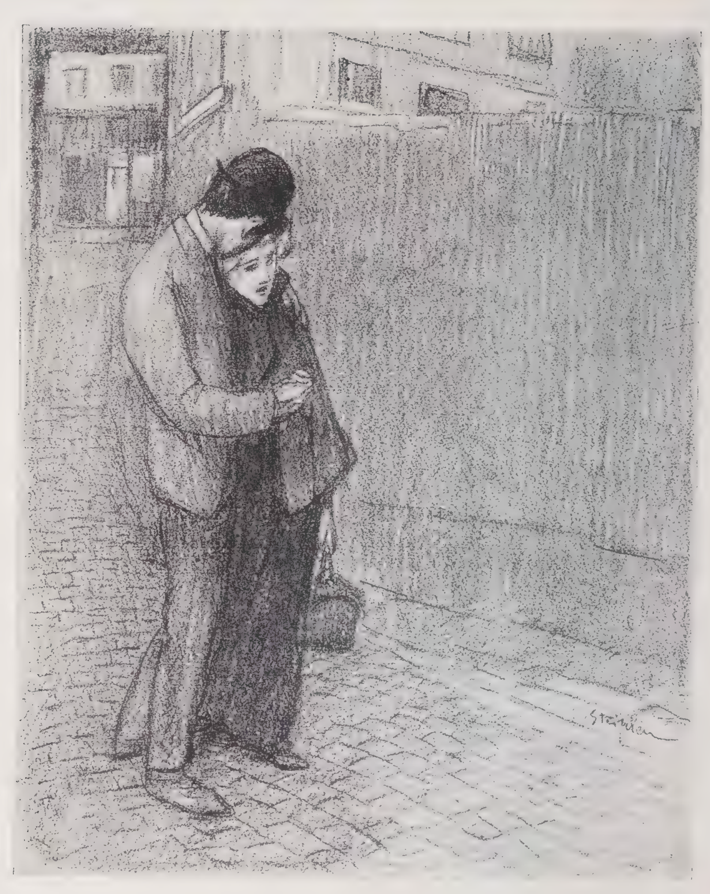
A. Th. Steinlen: Lithographie.
(Aus dem Arbeiterkalender im Verlag Karl Hoym Nachflg., Berlin.)

Revolution", wie er ſich ſelbſt nannte. Mit dem Schlachtruf „Die Wahrheit!" trat er in die Ateliers und lachte unwiderſtehlich allen Klaſſizismus und alle Romantik aus der bildenden Kunſt hinaus. Sein Nachfolger wurde Manet, der Courbets Miſſion in einer Weiſe weiterführte, daß dieſe Entſchiedenheit ſpäter in Feindſchaft gegen all das ausartete, was Courbet noch aus Vergangenem anhaftete.
Das bis zum Abbrechen zugeſpitzte Lebensgefühl des politiſch und kulturell immer zeugungsſchwächeren Bürgertums drückte ſich in der



A. Th. Steinlen: Lithographie.
(Aus dem Arbeiterkalender im Verlag Karl Hoym Nachflg., Berlin.)

Malerei durch außerordentliche Delikateſſe und Feinnervigkeit aus. Die Reizbarkeit erhob die feinſten Reize zum Endzweck der Malerei. Degas und Renoir arbeiteten mit duftigen Paſtellfarben, wie ſie die Malerei bis dahin noch nicht gekannt hatte.
Verachtung der offiziellen Faſſade trieb die Künſtler in die Erkerwohnungen der Hinterhäuſer, in die Spelunken und in die Artiſtenkneipen. Die Welt hinter den Kuliſſen der göttlichen Geſellſchaftsordnung wurde ihre Zuflucht, wenn ſie es nicht vorzogen, wie Gauguin aus



A. Th. Steinlen: Montmartre. Lithographie.

der Ziviliſation in das Leben primitiver Völker zu flüchten. Degas malte ſeine Wäſcherinnen, Plätterinnen und Balletteuſen graziös, kokett und duftig. Der Feinſchmecker berauſchte ſich an einigen delikaten Momenten und überſah dabei die Dinge, die außerhalb dieſer Momente waren, überſah im Genuß des farbigen Augenblicks den grauen proletari-



A. Th. Steinlen: Lithographie.
(Aus dem Arbeiterkalender im Verlag Karl Hoym Nachflg., Berlin.)

ſchen Alltag. Nur Toulouſe-Lautrec war ehrlich genug, Dirnen und Kleinbürger in ihrer wahren Geſtalt zu ſehen und zu malen. Der degenerierte Adlige, den ein körperlicher Fehler vom Parkett in den Moraſt der Großſtadthinterfront geſchleudert hatte, ſah ein, daß er „mit Kot malen" müſſe, um die Welt, die um ihn war, zu faſſen. Dieſer Toulouſe-Lautrec war die maleriſche Konſequenz des kleinbürgerlichen Zuſammenbruchs. Sein Lebensende mutet ſymboliſch an, er endete in der Paralyſe.

Théophile Steinlen iſt ſein Gegenſtück. Auch er wandte ſich von der zerſtörten Viſage der Geſellſchaftsordnung ab und ging in die Hinterhöfe. Aber er ſah nicht nur das Lichtgeflimmer um den Blondkopf einer kleinen Näherin, er ſah auch ihre zerſchundenen Hände. Steinlen ſah nicht nur die Schatten des Laſters um die Augen der Zertretenen, er ſah auch die Schatten des Hungers und die Tränen der Verzweiflung. Der Maler Steinlen hat keinen neuen Stil geſchaffen, nein, gewiß nicht.



A. Th. Steinlen: Lithographie.
(Aus dem Arbeiterkalender im Verlag Karl Hoym Nachflg., Berlin.)

Er beherrschte jede Technik, war Zeichner, Lithograph, Radierer und Maler, aber seine Form nahm er von Daumier, von Millet, und vieles erinnert an Degas und die anderen. Was ihn jedoch über die im Formellen Bedeutenderen hebt, das ist seine Gesinnung. In einer Zeit, in der die Form Endzweck war, hatte er den Mut, durch sein Schaffen zu proklamieren, daß Kunst ohne Gesinnung wertlos ist. Er floh nicht vor der Zivilisation. Er bekämpfte sie, indem er sich auf die Seite der Opfer dieser Zivilisation stellte.
Steinlen war nicht wie Courbet „Anhänger jeder Revolution". Seine revolutionäre Haltung war nicht nur gefühlsmäßig, er war Sozialist aus



A.Th. Steinlen: Lithographie.
(Aus dem Arbeiterkalender im Verlag Karl Hoym Nachflg., Berlin.)

Überzeugung. Das unterschied ihn von seinen Zeitgenossen, die sich ebenfalls dem proletarischen Motiv zugewendet hatten, infolge ihrer nur instinktiven Teilnahme jedoch in der revolutionären Geste oder im Genrebild steckenblieben. Steinlen war frei von schwärmerischer Vergötterung der proletarischen Bewegung. Wo er pathetisch wurde, hatte er die innere Berechtigung dazu. Der Sozialismus dieser Epoche hatte noch das unbestrittene Recht darauf, sich als bannerschwingende Idealfigur darstellen zu lassen.
Es ist der seltsame Reiz der Steinlenschen Zeichnungen, daß sie den Stil der Dekadenz mit dem Ideengehalt der neuen Zeit vereinigen.

Der feinnervige überempfindliche Pariser tauchte das Symbol des proletarischen Kampfes in den zarten Duft seiner graziösen Technik, ließ selbst über Szenen bitterster Not ein weiches Flimmern jener Malempfindung fließen, die zu seiner Zeit triumphierte. Niemals aber malte Steinlen nur um zu malen. Seinem künstlerischen Trieb war stets die sozialrevolutionäre Empfindung beigesellt.
In einer Epoche der härtesten Klassenkämpfe stand Théophile Steinlen mit dem kämpfenden Proletariat in einer Reihe. Er hat das Heldenlied dieser Kämpfe illustriert, hat die Fackel der Propaganda geschwungen und die Trommel der Begeisterung gerührt – ein Künstler und ein Kämpfer. Sein Werk lebt in uns fort.



A. Th. Steinlen: Lithographie.
(Aus dem Arbeiterkalender im Verlag Karl Hoym Nachflg., Berlin.)

Der singende Hammer

Constantin Meunier

Im Brüſſeler Muſeum hängt ein Gemälde, das die Mitglieder einer Künſtlergruppe zeigt, die in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine Bedeutung für Belgien hatte, wie ſie vor wenigen Jahren etwa einer unſerer revolutionären Malergruppen zukam. Im Manifeſt dieſer „Société libre des Beaux Arts" hieß es: „Es handelt ſich für uns nicht darum, Erfolgen nachzujagen oder das Evangelium einer neuen Geſellſchaft zu verkünden, auch nicht darum, irgendwelche Propaganda zu machen. Es liegt uns nur daran, folgendes zu konſtatieren: Wir wollen die neue Kunſt mit ihrer abſoluten Freiheit des Verfahrens und der Tendenzen mit ihrem Charakter der Moderne repräſentieren. Unſere Ideen werden unvermeidlich ſiegen. Sie werden ſich, trotz aller verkündeten Gegenwirkungen, früher oder ſpäter ihr Anſehen verſchaffen. Wir wollen eine freie Kunſt; darum bekämpfen wir bis zum äußerſten diejenigen, die ſie zur Sklavin machen wollen. Wer das Intoleranz nennt, mag es tun! Wir können morgen ſterben oder an unſerer Aufgabe ſcheitern, unſere Vereinigung kann ſich auflöſen, unſere Zeitſchrift kann nach einem ganz kurzen Daſein dahin kommen, wo die abgefallenen Blätter liegen, mögen es nun Lorbeer- oder Kohlblätter ſein. Was liegt daran? Die Idee wird bleiben; andere werden ſie wieder aufnehmen und dahin leiten, wohin zu führen unſere Unfähigkeit uns verhinderte. Was auch kommen mag, wir können immer die Ehre für uns in Anſpruch nehmen, als die erſten die Flagge der künſtleriſchen Freiheit in unſerem Land aufgepflanzt zu haben."

Zu dieſer Künſtlergruppe gehörten Charles de Groux, Félicien Rops, die beiden Brüder Meunier und andere. Der eine der beiden Meuniers



Constantin Meunier: Die Rückkehr der Bergleute. Hochrelief.
(Aus „Constantin Meunier" von Camille Lemonnier, Paris. H. Floury, Libraire-Editeur.)

war ein begabter Kupferstecher. Aber sein Name wäre verweht, wenn nicht sein Bruder Constantin dem Namen Meunier einen Klang von Weltbedeutung gegeben hätte.

Und doch verdient es dieser Jean Baptiste Meunier, mit seinem jüngeren und berühmteren Bruder genannt zu werden. Er war es, der Vaterstelle an seinem Bruder Constantin vertrat und ihm die Tür zu seiner später so glanzvollen Entwicklung öffnete. Anfangs war diese Laufbahn freilich reich an Entbehrungen und Mühe. Wenn ein Proletarier den Weg zur Kunst einschlägt, dann wählt er den Dornenweg des Daseins. Die Meuniers waren arme Leute. Constantin wurde als das sechste Kind im Jahre 1831 in Etterbeck, einer Vorstadt Brüssels, geboren. Als er zwei Jahre alt war, starb der Vater und ließ seine Familie in bitterer Not zurück. In diesem Elend wuchs aus dem kränklichen und verschlossenen Knaben die Sehnsucht, Künstler zu werden. Der ältere Bruder war damals ein armes Luder von Lithograph und hatte selbst noch nicht den Fuß in jenen Bezirk gesetzt, den seine Wünsche umkreisten und in dem er sich später mit viel Erfolg betätigen sollte. Aber er erkannte in den ersten künstlerischen Versuchen des jüngeren Bruders

die überragende Begabung und half ihm, in die Brüſſeler Akademie zu kommen. Nach dem Studium, zu dem die Mittel vom Hungerbrot abgeſpart werden mußten, kam Conſtantin in das Atelier eines Bildhauers. Nicht als Schüler, ſondern als Lehrling, als Laufburſche, Hilfsarbeiter beim Tonkneten und Gipsgießen. Drei Jahre lang diente er ſeinem „Meiſter", und als er, der trotz der ſchweren und niedrigen Arbeit die Handgriffe des Modellierens erfaßte, ſein Erſtlingswerk fertiggeſtellt hatte, da war es nichts anderes, als was damals Bildhauerkunſt hieß und was doch nicht mehr war als fader Abklatſch der antiken Kunſt. Der Proletarierjunge betete das göttliche Vermächtnis der Griechen an. Er liebte die Schönheit der antiken Form bis zur Raſerei der Begeiſterung. Aber das Zeitalter der Induſtrialiſierung Europas und der aus der Tiefe aufgrollenden großen Klaſſenkämpfe verwandelte die Modellmaſſe unter ſeinen Händen. Die Nachahmung des Griechiſchen blieb ſeelenlos. Erſt als Conſtantin Meunier die Seele ſeiner Zeit voll in ſich erlebt hatte, fand er das Vermächtnis der Antike lebendig, fortwirkend, ſchöpferiſch in ſeinen Händen wachſend. Die innere Stimme, die ihn ſpäter als Sechsundfünfzigjährigen wieder zur Bildhauerei rief, riß ihn als jungen Künſtler aus der Atelierwerkſtatt der Nachzügler. Conſtantin Meunier wurde ein Maler.

Die Malerei Europas ſtand damals vor ihrem entſcheidenden Wendepunkt. Die Maſchine hatte nicht nur die Produktionsformen über den Haufen geſtürzt, nicht nur die bisherige Ordnung in Unordnung, Sinn in Unſinn verwandelt, ſie hatte nicht nur die ſozialen Formen zerſprengt, die Maſchine veränderte das ganze geiſtige Leben. Bis dahin hatte die Kunſt die Rolle eines nachſchöpferiſchen Genießers geſpielt. Von nun an wurde dieſe Rolle lächerlich, weil das Leben von Kataſtrophenluft umwittert war.

Am Anfang taſtete die bildende Kunſt die äußeren Formen der ſozialen Revolution ab. In der Malerei erſchienen die Elends- und Armeleutbilder, auf denen oft in billiger Sentimentalität nach Bänkelſängerart auf Mitgefühl und Rührung ſpekuliert wurde. Im günſtigeren Falle waren Mitgefühl und Rührung die künſtleriſchen Beweggründe. Beſtenfalls waren dieſe Künſtler Berichterſtatter von dem, was ſie ſahen und was ſie nur dunkel in ihrem Weſen erfaßten. Auf dieſer höheren Stufe ſtand der ſchon erwähnte Landsmann und Vorläufer Meuniers, der



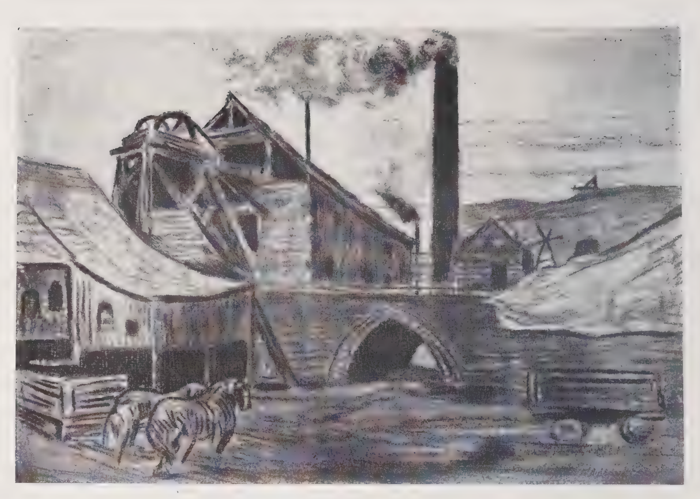
Conftantin Meunier:
Der Arbeiter. Plaftik.
(Aus „Conftantin Meunier" von Camille Lemonnier, Paris. H. Floury, Libraire-Editeur.)

Maler de Groux. Heute find deffen Bilder nur noch in ihrer Zeitgebundenheit intereffant, aber damals wurde de Groux von der herrfchenden Klaffe befchuldigt, „einer lügenhaften Verdrehung der Wahrheit zugunften eines minderwertigen Ideals nachzugehen"! Dabei war diefe Kunft völlig ohne Tendenz, ja, die Vereinigung, deren Programm wir eingangs mit Freude und Bewunderung lafen, und der de Groux angehörte, lehnte es mit Entfchiedenheit ab, die Kunft zur Sklavin irgendwelcher Abfichten machen zu laffen. Die Abfage an alle Tyrannei wurde von der herrfchenden, „kunftliebenden" Gefellfchaft nur als Abfage nach oben empfunden. Man verftand dort nicht, was die Künftlergruppe fehr richtig gefühlt hatte, daß die Idee der freien Kunft fiegreich

ſein wird. Man verſtand dort nicht, daß Kunſt Äußerung des Weltgeſchehens iſt, daß eine aus dem Schoß der Geſellſchaft ſteigende neue Klaſſe ihren eigenen Ausdruck ſucht und findet. In Belgien ſollte Conſtantin Meunier der Auserwählte ſein, dem arbeitenden Volke, dem er entſtammte, das Haus der Kunſt zu öffnen.

Er ging ſeinen Weg zu dieſer Aufgabe mit der inſtinktiven Sicherheit des Genies. Bald trat er aus den Fußtapfen ſeiner Vorläufer heraus. Aber der entſcheidende Augenblick kam für ihn erſt, als er mit der Kraft in Berührung kam, von der er ein Stück war. Nachdem er genug kopiert und variiert hatte, nachdem er in vielen Bildern das Leiden von Tauſenden dargeſtellt hatte, deren Klage in ihm zitterte, ſtieß er auf die Kraft ſeiner Klaſſe, und dieſer plötzliche Zuſammenſtoß ſchleuderte Meunier in ſeine Bahn. Er flog aus der Atelierluft in das pulſierende Leben hinaus.

„Durch Zufall" kam er in die Bergwerks- und Induſtriebezirke. Der Proletarier erwachte in ihm. Er fühlte ſeine Beſtimmung. Später hat er einem Freunde über dieſe entſcheidende Wendung geſchrieben: „Dann führt mich der Zufall in das ſchwarze Land, ins Land der Induſtrie. Ich bin von ſeiner düſteren und wilden Schönheit mächtig ergriffen. Ich fühle es in mir wie eine Offenbarung, daß ich hier mein Lebenswerk ſchaffen muß. Ein ungeheures Mitleiden erfaßt mich." Er war damals fünfzig Jahre alt, und doch überkam es ihn wie eine neue Jugend. Die Sorge um ſeine zahlreiche Familie konnte ihn nicht zurückhalten, er folgte ſeinem Zwang und ſtürmte, ein kleiner verwachſener Menſch, aber ein Herkules im Schöpferwillen, an ſeine Arbeit. An ſeine Arbeit, die ein Stück jener Arbeit war, die ihr grandioſes und erſchütterndes Lied um ihn ſang und die ſeinen künſtleriſchen Überſchwang zur Ekſtaſe ſteigerte. Angeſichts der titaniſch dröhnenden Hüttenwerke brach er oft in jenes taumelnde Lallen aus, in dem die Urform des Werkes zum Leben erweckt wird: „Die Hütte, ach iſt ſie ſchön, die Hütte! Es gibt nichts Schöneres als die Hütte. Von epiſcher Größe iſt ſie. Dieſe Farbe der Hütte! Und ihre Muſik! Und dieſe Plaſtik in allen Bewegungen dort! Den Augenblick herauszuſpähen, wo ihr Ausdruck geſammelt, wo ſie ganz Ausdruck ſind! Ach, wenn ich nicht ſo alt wäre, wenn ich wieder hingehen und ſtatt meine Gabe bloß zuſammenzuhalten, ſie dort wieder mehren könnte! Wenn ich mich erneuern könnte



Conſtantin Meunier: Eingang ins Kohlenwerk. Zeichnung.
(Aus „Conſtantin Meunier" von Camille Lemonnier, Paris. H. Floury, Libraire-Editeur.)

im Sehen, es iſt ja alles unerſchöpflich dort! Sehen Sie, was mich zunächſt packt, das iſt immer das Plaſtiſche dabei. Das Mitleid, das kommt dann – aber die klaſſiſche Schönheit in dieſen Bewegungen! Auf die Einzelheiten gehe ich nicht aus. Auch auf die Alltäglichkeiten nicht. Die Tracht zum Beiſpiel, die geht für mich ganz im Geſamteindruck unter. Was ich im Kleinen auch ſehen mag, ich ſchau es immer ins Große. Den Erfolg habe ich wirklich nicht geſucht, ich hab' um der Freude willen gearbeitet, weiterzugeben, was ich fand . . ."

Mit 56 Jahren wurde Meunier Bildhauer. In den folgenden zehn Jahren ſchuf er ſein gewaltiges Werk. Er ſchleuderte die Schöpfungen heraus und brachte etwas bis dahin noch nie Dageweſenes in die Welt. Der Proletarier Meunier, noch in ſeinen alten Tagen oft von der Sorge ums Brot umlauert, verewigte das Antlitz des induſtriellen Arbeiters. Der Arbeiter betrat die Welt der Kunſt. Nicht der Sklave, nicht der Zertretene, nicht der heroiſch Aufgeputzte, ſondern der Schaffende, der ſich als Millionenkraft fühlt und der weiß, daß in ſeinen Fäuſten die Wurzel des geſellſchaftlichen Lebens iſt.

Der Siegeszug der Werke Meuniers ging über die Welt. In den Gale-



Conſtantin Meunier: Fiſcher von Oſtende. Zeichnung.
(Aus „Conſtantin Meunier" von Camille Lemonnier, Paris. H. Floury, Libraire-Editeur.)

rien der Großſtädte Europas erſchien der Meunierſche Arbeiter zwiſchen den marmornen Opern- und Operettenhelden, zwiſchen den Epigonen und den Friſeuren und Trachtenſchneidern und proklamierte die neue Zeit. Er kam und ſiegte, wie nur das Selbſtverſtändliche ſiegt. Alle fühlten, daß die Zeit des Arbeiters gekommen war, und ſie machten Platz. Der neue Fremdling hielt Einzug. Nicht mit dem ſieghaften Lächeln eines Triumphators, nein, im Antlitz der Meunierſchen Geſtalten ſtanden der harte Ernſt des Lebens, das ſie lebten, und das dumpfe Brüten über das ſklaviſche Schickſal, das ſeine Hände nach ihnen ausſtreckte. Aber in ihrem Antlitz flammte auch der Stolz des neuen Weltmenſchen und



Conftantin Meunier: Der Hafen. Zeichnung.
(Aus „Conftantin Meunier" von Camille Lemonnier, Paris. H. Floury, Libraire-Editeur.)

das Bewußtfein von Arbeit und Arbeitsziel. Diefe Geftalten hatten keine agitatorifchen Abfichten, fondern fie waren die foziale Revolution felbft.

Da erfchien der Hammerfchmied in feinem groben Kittel und in königlicher Haltung, wie fie die Majeftät bewußter Arbeit verleiht, in jeder Linie den Überfchuß an Kraft und im Antlitz ftolze Entfchloffenheit. Da faß der ausruhende Puddler, in halbläffiger Haltung, ein raftender Zyklop, ein finfterer Gefelle mit gutmütig-ftumpfem Geficht, und doch im Ganzen von antiker Schönheit. Da fchritt der Schnitter mit der Senfe, federnd und rhythmifch bewegt, herrlich einherfchreitend. Da ftand der Laftträger – ja, die Laftträger, wie liebte fie Meunier! Wie bewunderte er ihre Kraft und ihr gleichmäßiges Schreiten über die fchwankenden Stege vom Kai zum Schiff. Er fah fie ihre Laften auf die Schultern werfen und fpürte die Kraft ihrer Körper. Aber er fah auch ihren Hunger und ihr verbittertes Leben. Da verwuchfen ihm Freude und Mitleid zum fchöpferifchen Erlebnis, und er bildete fie ftämmig ragend und doch federnd, mit ausgehöhlten Wangen und Mienen, mehr des Leidens als des Zornes voll, gotifche Figuren, in denen die Kraft zur Welteroberung ift, Schultern, bereit zum Tragen und doch mit einer Bewegung, als würfen, fchleuderten fie die Laft eines Jahrhunderts mit Frohlocken von fich. Meunier liebte die Laftträger fo,



Constantin Meunier: Antwerpen. Plastik.

daß er sie zum Symbol der Arbeit erhob und zum Symbol einer ganzen von brausender Arbeit schütternden Stadt (Anvers – Antwerpen). Meuniers Ekstase entzündete sich an der Schönheit des arbeitenden

Körpers, an ſeiner Haltung, wenn er von ſchwerer Arbeit aufatmend emporwuchs in federnden Gelenken und ſich zur athletiſchen Bruſt auftürmte, während die Arme wie herrliche Strebepfeiler ſich in die Hüften ſtemmten.
Oft überflutete Mitleid die Ekſtaſe am Schönen, und dann geſtaltete Meunier den Klageruf ſeiner Klaſſe zu einem neuen mächtigeren: „Siehe, das iſt ein Menſch". Die Jahrzehnte früherer religiöſer Ekſtaſe haben keine höhere Kunſtform als dieſe. Meunier verſchmähte die Signatur des Religiöſen und ſteigerte das Menſchliche. Für ſeinen gefeſſelten Gepeinigten, für ſeinen Gekreuzigten reichte nicht mehr aus, was religiöſe Tradition an Ausdrücken feilhatte, Meunier gab einer neuen Gefühlswelt, dem ſozialen Mitleid, den vollendeten künſtleriſchen Ausdruck. Ob er die Gruppe „Die Heimkehr des verlorenen Sohnes" aus den Bindungen der religiöſen Fabel in das Zeitlos-Menſchliche erhob, ob er die Gruppe „Das Grubengas" – das Weib über den Leichnam des auf dem Schlachtfeld ausbeuteriſcher Arbeit Gefallenen gebeugt – zu einer tief erſchütternden Klage und Anklage geſtaltete, dem Höchſten aller Formen des Themas „Beweinung" ebenbürtig, ob er mit dem „Alten Grubenpferd" dem Elend aller abgerackerten Kreatur Ausdruck gab – immer war er der Künſtler, deſſen „Tendenz" es war, ein Menſch, ein Mitmenſch zu ſein. Politiſche Gegnerſchaft ſtand gegen ihn auf und bewies damit, daß Politik letzten Endes Kampf zwiſchen Unmenſch und Menſch iſt.
Unberührt vom Geſchrei des politiſchen Haſſes arbeitete Meunier weiter an einem koloſſalen Werk der neuen Schönheit: der Arbeit! Meunier wollte an den Anfang des zwanzigſten Jahrhunderts ein „Denkmal der Arbeit" ſtellen, eine Hymne auf das Leben in freier Arbeit, auf das neue Daſein der Schaffenden. Aber der Tod nahm ihm das Werkzeug aus der Hand. Am 4. April 1905 ſtarb Meunier. Er ging mit der Gewißheit aus dem Leben: die neue, die ſoziale Kunſt lebt, arbeitet weiter, ſchafft täglich Neues.
Sein ſingender Hammer ſchlägt den dröhnenden Takt zu der Melodie der Zukunft.

Der Mensch steht auf

Frans Masereel

Frans Maſereel iſt ein Belgier. Heißt das etwas anderes, als wenn geſagt wird: Gabriele d'Annunzio iſt ein Italiener? Gewiß, es bedeutet das gerade Gegenteil! D'Annunzio dichtet (erſt um ſeiner ſelbſt willen, dann) um Italiens willen, und erſt in weiter Ferne liegt ihm die Menſchheit. Anders Maſereel. Sein Geburtsort iſt Blankenberghe in Belgien, aber ſeine Heimat iſt die Welt. Er lebt in einer Zeit, in der die Nationen ſich zerfleiſchen, aber er ſchafft, damit eine Zeit kommt, in der dieſe Kämpfe wie ein ſchwerer Traum nach dem Erwachen ſein werden.

In Blankenberghe, wo Frans Maſereel am 30. Juni 1889 geboren wurde, iſt die Vorausſetzung zum internationalen Denken und Fühlen gegeben. Holland iſt nur einen Spaziergang entfernt, Frankreich und Deutſchland ſind nahe, und draußen rollt die See. Das Meer – es gibt nichts Internationaleres. Schon als Junge erheiterte es mich, lernen zu müſſen, wie weit der Grenzſtrich vom Feſtland in die grüne Freiheit hinausgezogen iſt. Das Meer wälzt ſeine Waſſer von Kontinent zu Kontinent, es nimmt Land mit fort und ſetzt es an; es duldet keine feſtſtehenden hartgezogenen Grenzen. – In „großer Zeit" war öſtlich von Blankenberghe die Drahtgrenze gegen Holland noch ein Stück weit ins Meer hinausgezogen. Es war köſtlich, zu ſehen, wie das Meer dieſes Hindernis mit ſeinen grünen Trophäen behängte und es mit ſeinem Sand verſchüttete. – Menſchen, die am Waſſer geboren ſind, haben das Gefühl für die Einheit des Alls.

Emile Verhaeren, der Belgier, war es, der das Weltgefühl des neuen Menſchen in Worte faßte, wie ſie ſeit Walt Whitman, dem erſten Sänger der Neuen Welt, nie wieder gehört worden waren:

Oh, dieſe Arbeit, wie ſie finſter, zäh und raſtlos wütet
In Land und Meer und in der Erde Eingeweide,
Das einzige, das unſere Welt, die ſich in Länder ſcheidet,
Noch ehern wie ein Rieſenring zuſammennietet!
O Mannestaten, viel vergeſſen, kaum genannt,
Millionen Arme und nie träger Hände,
Und alle ſie, von einem bis zum andern Ende
Zu einem einzigen Willen ſiegreich angeſpannt:
Dem alten Weltall nun das Siegel irdiſcher Gewalten
Feurig und rot auf die beſiegte Stirn zu drücken,
Flüſſe zu trocknen, Berge zu verrücken
Und alle Ordnung rings in Meer und Land
Nach einem neuen Willen zu geſtalten.

Verhaeren liebte ſie alle, die inneren und äußeren Erſcheinungen dieſer Welt: die Schiffe, die im Leuchten des Waſſers ruhen, die Städte von dunklem Baſalt, die Holzfäller, Einſame im Duft der Tannen, die Hämmerer in den Schmieden, den Donner der Züge, das Rätſeldunkel der Ferne, die Toten im Schoße der Erde, die Landleute, Wanderer und Wolken, die Menge mit ihren tauſend unnennbaren Einzelzwecken –

Oh, ganz der Allwelt Rhythmenſturm zu fühlen
In einer Seele, die ſich weltgleich ſchuf,
Die Winde ſpüren, die ſich durch die Wälder wühlen,
Das Meer, das Blühen, der Donner großen Ruf!
Allwelt in ſeinem Hirne zittern laſſen,
Und all die Schauer, die ihr heiß entquellen,
In einem Glutenbilderkranz zu faſſen
Und lieben, oh, lieben den Blitz und das Toſen
Des Donners, mit dem ſich im Grenzenloſen
Die Entdecker der Front den Weg erhellen.

Frans Maſereel iſt dieſem Emile Verhaeren nebengeordnet, dieſem ſeinem Landsmann, dieſem ſeinem Weltgenoſſen. Verhaerens Form iſt tumultuariſch, ekſtatiſch. Maſereel iſt gebändigter, er entlädt ſeine Ekſtaſe in Produktion, in mehr als zehntauſend Holzſchnitten und Zeichnungen.



Frans Masereel: Bildnis Verhaeren. Holzschnitt.
(Mit Genehmigung der D. A. A. Galerie Flechtheim.)

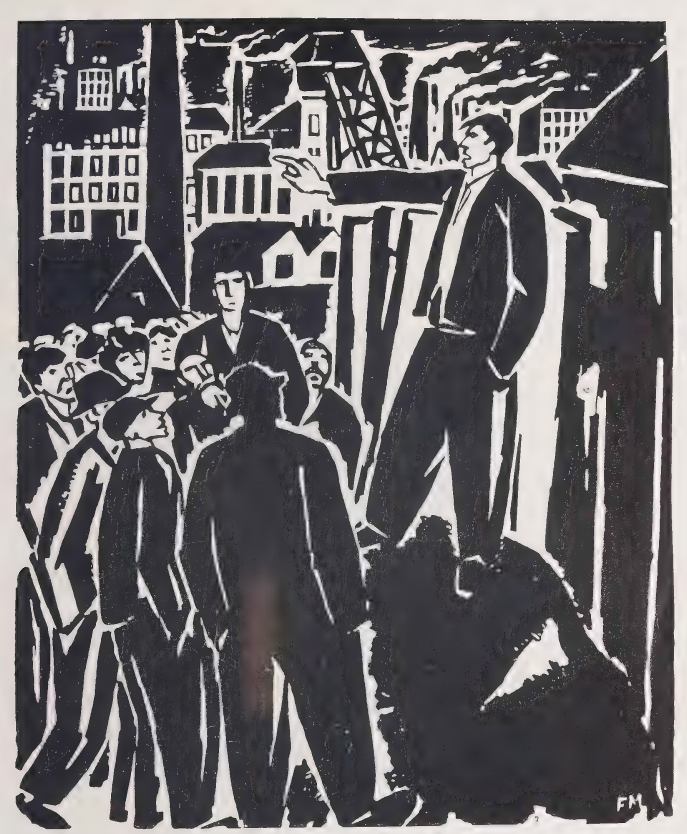
Der Holzschnitt ist heute die Leidenschaft der Künstler. Er ist es schon einmal gewesen. Am Anbruch der Neuzeit, als unser Planet zum erstenmal umsegelt wurde, als das Bild der Welt über die Bannmeile des päpstlichen Stuhls hinauswuchs, als Menschenfinger im Gesetzbuch des Himmels blätterten – am Anbruch dieser Dinge steht der Holzschnitt. Er ist die Proklamation der Neuzeit. Erste starke Regung des Mitteilungsbedürfnisses ist sein Ursprung. Die Unmittelbarkeit des Gefühlsausbruchs gibt ihm etwas Proklamatorisches. Er existierte, ehe die Druckletter erfunden wurde. Sein Sinn ist die Verkündigung an alle. Die Masse ist sein Ziel.



Frans Mafereel: Holzfchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Kurt Wolff, München, aus „Die Paffion eines Menfchen", 25 Holzfchnitte von Frans Mafereel, entnommen.)

Die Malerei war im fünfzehnten Jahrhundert die Mätreffe des weltlichen und des geiftlichen Adels geworden. Die Zeichnung verwelkte in den Raritätenfchreinen wohlhabender Sammler. Die Befitzlofen waren auch an Kunft befitzlos. Armut und Ausfperrung wurden hier zum Gewinn: der Holzfchnitt entftand.

Kunft, die mitten im Volk lebt, erfüllt ihre Exiftenzberechtigung: Aus-



Frans Mafereel: Holzfchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Kurt Wolff, München, aus „Die Paffion eines Menfchen", 25 Holzfchnitte von Frans Mafereel, entnommen.)

druck der Zeit zu fein. Schrei der Zeit zu fein. Nicht nur das Echo diefes Schreies.
Entweder ein Künftler hat Hunderten etwas zu fagen, oder er hat nichts zu fagen. Sich den Hunderten mitzuteilen, das ift der Anftoß des Holzfchnitts.
Die Abficht der Reproduktion läßt zuerft zur Holzplatte greifen. Die

Metallplatte zwingt zur Nadelarbeit, zur Feinheit, zur Delikateſſe. Der Holzſchnitt aber ermöglicht den Galopp des Temperaments. Er verleitet nicht zur Nachläſſigkeit, er leiſtet Widerſtand und befeuert den Schöpferwillen. Das Meſſer kerbt die Lichtpartien heraus, die Grate der ſtehenbleibenden Zeichnung und der Bezirke des Dunkels wachſen neben dem wandernden Meſſerſchnitt, die Schöpferwut kann die Ekſtaſe in jagenden Sätzen über die Platte ſpringen laſſen, die bittere Luſt des Sichausgebens kann ſich wild in das Holz bohren, als wenn es das eigene Fleiſch wäre, die Kraft prophetiſcher Anklagen und Verkündigungen kann ihre entſchiedenen Furchen in das Brachfeld der Holzplatte ziehen.

Der Holzſchnitt zwingt zum Bedeutſamen. Was nicht weſentlich iſt, der Holzſchnitt gibt ſich ihm nicht hin. Er iſt die Kunſtform des Weſentlichen, die große Verachtung des Kleinlichen. Wer ſich ihm nähert, ohne den Griff in das Herz der Dinge mitzubringen, wird von ihm entlarvt, prallt vor ſeiner Härte zurück, und ſein Antlitz bleibt verſchloſſen.

Der Holzſchnitt lehnt die Weitſchweifigkeiten und das ſpieleriſche Geklingel ab. Er iſt das Bild in Kurzſchrift. Er iſt Schrei. Befehl. Fauſtſchlag in das Herz. Klammer von Fauſt zu Fauſt.

Er kommt und geht mit den Epochen der ſozialen Revolution. Seine Zunge redet Offenbarungen der Zeit. Seine Form iſt die Ekſtaſe. Wenn die Zeit ohne Ekſtaſe iſt, dann – in dieſen Pauſen der Weltgeſchichte – ſchweigt er.

Nach der urſprünglichen Kraft der Jugendzeit wurde der Holzſchnitt charakterlos. Schon im 16. Jahrhundert ſuchte er die Farbigkeit. Er wurde eine Angelegenheit von Handwerkern und Technikern. Die ſcharfen Kanten ſeiner Umriſſe wurden von Farben überſchwemmt. Die entſchiedenen Kontraſte der Flächen wurden von einem Netz feiner Striche verſchleiert. Raffinement ſchabte, ſparte aus, baſtelte, ſchnörkelte, friſierte. Der Holzſchnitt verlernte ſeine Mutterſprache und verſuchte, maleriſch und zeichneriſch zu ſein. Der Stichel erſetzte das Meſſer. Das Zeitalter der breiten Bürgerlichkeit machte den Holzſchnitt zum Spießer. Als der Holzſchnitt zum Reproduktionsverfahren für Zeichnungen und Gemälde geworden war, hatte er zu beſtehen aufgehört. Es gab keine Künſtler des Holzſchnittes mehr. Es gab Holzſchneider, wie es Herren- und Damenſchneider gab.

In den europäiſchen Kitſch flatterte im 19. Jahrhundert ein bunter Schmetterling: der japaniſche Farbenholzſchnitt. Die dekadente europäiſche Malerei verſtand die Dekadenz der japaniſchen Kunſt, aber die Jahrhunderte der Stärke Japans öffneten ihre Geheimniſſe nur wenigen. Japan wurde das Stichwort, die große Mode für hundert Kuliſſenſchieber und Spielzeugmaler. Die Grazie wurde abgepauſt, das Virtuoſe der Andeutungen wurde nachgebetet, das Mißverſtändnis wurde die neue Religion der Graphiker.
Abſeits von dieſen Verirrungen wuchs der neue Holzſchnittſtil, der im graphiſchen Werk Munchs das Plateau erreichte, auf dem die neuen Holzſchnittmeiſter ihre Heimat fanden. Der Holzſchnitt iſt wieder Schwarzweißkunſt geworden. Er ſchwindelt nicht mehr, täuſcht nicht mehr die Technik anderer Kunſtgattungen vor. Er hat ſeine Sprache wiedergefunden. In ihm iſt die Kraft, die ſentimentale Lüge der Zeit zu zerſtören. Er iſt die Abkehr von der Äußerlichkeit zu dem Daſeinszweck der Kunſt. Er iſt nicht Reproduktion, er iſt Produktion. Aus



Frans Maſereel: Selbſtbild.
Holzſchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Kurt Wolff, München, aus „Mein Stundenbuch", 165 Holzſchnitte von Frans Maſereel, entnommen.)



Frans Masereel: Holzschnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Kurt Wolff, München, aus „Die Passion eines Menschen", 25 Holzschnitte von Frans Masereel, entnommen.)

seinen Furchen wächst neuer Beginn. Er ist Sprache von Mensch zu Mensch. Die Leidenschaft des sozialen Jahrhunderts.
Frans Masereel ist von dieser Leidenschaft besessen. Der Holzschnitt ist ihm zur Sprache geworden, die er sprechen kann wie kaum ein anderer zeitgenössischer Künstler neben ihm. Er hat seinen eigenen Zungenschlag, seine persönlichste Technik. Eine Technik, die so selbstverständlich ist



Frans Mafereel: Holzfchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Kurt Wolff, München, aus „Die Paffion eines Menfchen", 25 Holzfchnitte von Frans Mafereel, entnommen.)

wie die Technik der alten naiven Holzfchnittmeifter. Diefe naive Selbftverftändlichkeit ift Frans Mafereels Größe. Alles drängt ihn zur Geftaltung. Mafereel bewahrt dabei die Frifche des erften Eindrucks. Er konftruiert nichts und geheimnißt nichts in feine Bilder. In klarftem Schwarzweiß baut er fie auf, und immer verdrängt das Erlebnis die Routine.

Seine große Kraft, in die Dinge hineinzugehen und ihr Leben zu leben, ließ ihn als Illustrator beginnen. Er schuf Bilder zu Werken von Sternheim, Stefan Zweig, Leonhard Frank, Romain Rolland, Oskar Wilde, Walt Whitman, Emile Verhaeren, Henri Barbusse u. a. Diese Aufzählung ist mehr als eine Kette von Namen. Diese Namen stehen am Anfang eines neuen Kapitels der Menschheitsgeschichte. Der Name Frans Masereel gehört in dieses Kulturbild.

Die selbständigen Werke Masereels unterstreichen das. Er bleibt auch hier der Erzählende, denkt fortlaufend und findet damit den Anlaß zum Zyklus. Geschichten ohne Worte schneidet er in die Holzflächen. Immer könnte das Thema heißen: Ein Menschenleben. Immer geht der Mensch durch die fratzenhafte Welt, durch Scheußlichkeit und Ströme von Schlamm – wenn er nicht in das Glück der Einsamkeit flüchtet, in das Zusammensein mit der Natur und in die stille Zwiesprache mit dem Tier. Immer ist es die Passion eines Menschen, träumerische Sonnenfahrt oder der Weg durch Qual, Rebellion und Martyrium. Immer ist Masereels Kunst soziale Kunst.

Er ist kein Parteimensch, er illustriert nicht die politische Tagesgeschichte. Er kann nur im Vortrupp sein, immer auf dem Marsche, immer vorwärtsstürzend und immer schaffend. Ein Arbeiter am großen Werke, ein Schaffender unter Schaffenden, ihre Nöte mitleidend, ihre Sehnsüchte mittragend. Ihr Zorn ist der seine, sein Ziel ist das ihre. Und dieses Wort Verhaerens ist das Gebot seines Lebens:

> Laß Einklang walten zwischen deiner Kraft
> Und den Geschicken,
> Die unbewußt die Menge schafft!
> Denn für all das, was morgen erst Geltung erhält,
> Hat sie die unbewußt ahnenden Blicke.
> Immer fördert die ganze Welt
> Mit ihren tausend unnennbaren Einzelzwecken
> Den großen Willen, der sich bemüht,
> Eine Ahnung der Zukunft für sich zu entdecken,
> Die mit tragischem Feuer am Horizonte erglüht.

Ein Volkslied

Hans Thoma

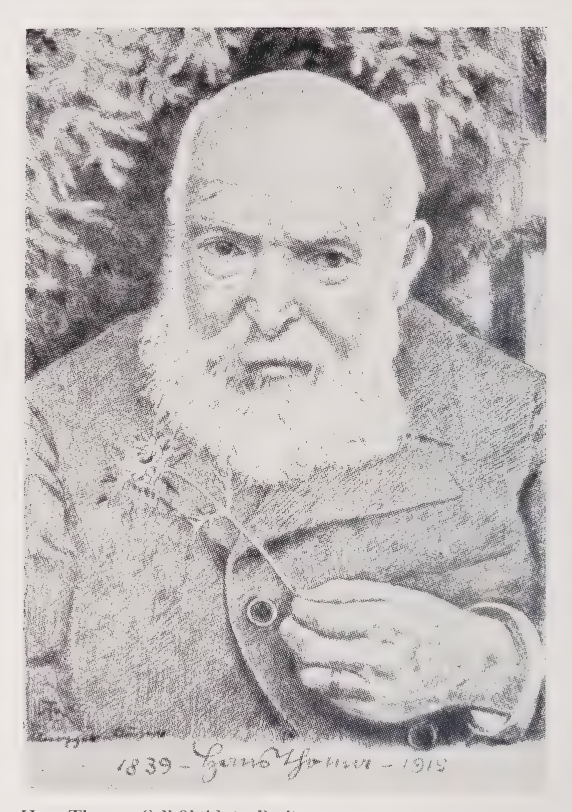
Als Hans Thoma am 2. Oktober 1924 fünfundachtzig Jahre alt wurde, lobten zwei Drittel aller Artikel, die dem patriarchalischen Geburtstagskinde zu Ehren geschrieben wurden, das Werk Thomas ohne Einschränkung. Nun gut, das mochte sein. Aber am Schluß des Artikels wurde der Beweggrund dieses uneingeschränkten Lobes sichtbar. Unter der zu kurz geratenen Schleppe guckte der Pferdefuß hervor, der zum Tritt ausholte gegen die neue Kunst. Und zu Schlimmerem noch: Die Kunst Hans Thomas wurde als die deutsche Kunst proklamiert, als ein Beitrag zur Wiedergeburt des deutschen Wesens und was dergleichen Phrasen mehr sind.

Ein Monat war seit diesen Lobpreisungen vergangen, die sich höchst lächerlich im Munde von Leuten ausnahmen, denen sonst die „Politisierung der Kunst" stets Schrecken und Abscheu einflößt, da starb der Meister. Am Freitag, dem 7. November, kam die Nachricht von seinem Tode, und nun blieben nur noch seine Bilder, die eine Antwort auf die Frage nach der Berechtigung solcher Lobpreisungen und solcher Inanspruchnahme geben konnten.

Es war sowieso nicht zu erwarten, daß Hans Thoma auf die seltsamen Geburtstagsgratulationen irgendwie antworten würde. Der Fünfundachtzigjährige trug schwer an der Last seines Alters. Seine Schrift der letzten Jahre hatte das zitternde Frösteln des späten Herbstabends. Und wer weiß außerdem, ob nicht ein Nach-innen-blicken, ein Überschauen seines Lebens und Schaffens mit einem nachsichtigen Lächeln über die eifrigen Schwätzer geendet hätte.

Ja, mit einem Lächeln über die kindliche Torheit des Lebens und über die ewige Wiederkehr der Erscheinungen . . .

Vor einem halben Jahrhundert haben die Väter und Großväter jener – weh dir, daß du ein Enkel bist! – jener Leutchen, die heute den Namen Hans Thoma wie einen kostbaren Stein in das Gold ihrer



Hans Thoma: Selbſtbildnis. Radierung.
(Aus dem Verlag F. Bruckmann A.-G., München. Mit Genehmigung des Herrn Prof. Dr. J. A. Beringer, Mannheim.)

Worte faſſen, die Bilder des Malers verlacht und verhöhnt. Auch Hans Thoma iſt einmal ein „Revolutionär" geweſen, ein Neuerer. Das mag ſeltſam klingen, heute, da wir ganz andere Revolutionen die bildende Kunſt umwälzen ſahen und noch ſehen, aber es iſt ſo. Hans Thoma hat ſeine Bedeutung als bewegende Kraft in der Entwicklung der Malerei gehabt.

Als der junge Hans Thoma zum Malen kam, war er eigentlich schon fest und zielsicher auf seiner Bahn. Es ist etwas Wahres an dem Wort, daß der Mensch bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahre seine Bestimmung findet. Später wirkt sich nur aus, was an Kräften bis dahin aufgespeichert wurde. Hans Thoma hatte seine Begabung zum Maler nicht durch Erziehung an Vorbildern in Galerien und durch Lektüre auf eine bestimmte Richtung hingelenkt, sondern dem von Natur aus Begabten war die Natur Schule und Richtung. Ein Geschlecht Schwarzwaldbauern hatte gelebt, damit dieser eine Thoma ihrem Wesen Ausdruck gebe. Harte Dickschädel waren es, die da unsichtbar und doch so wirksam hinter Thoma standen und ihm Stift und Pinsel führten. Bauern waren es, die ihren Standpunkt in der Welt mit ihren derben Füßen zu einer Bastion festgetrampelt hatten und die nur einen engen Lebensraum in harter Arbeit beackern konnten, um den sie willkürlich und eigensinnig ihren festgemauerten Horizont legten. Aber innerhalb dieses Horizonts kannten sie das Leben. Sie hatten sich in die Natur hineingebettet wie in die Arme der Geliebten, die ihnen Weib und fruchtbare Mutter wird. Und diese Naturnähe bedeutete ihnen mehr als das Geschäft des Lebens. Sie hörten in den natürlichen Dingen das Raunen ihres Gefühls von der Poesie und vom Sinn und Blutkreislauf des Daseins. Was in ihnen unausgesprochen dämmerte, das nahm Gestalt an im Schaffen von Hans Thoma. Er hatte die Naturnähe seiner Eltern, dieses selbstverständliche schlichte Naturgefühl des kultivierten Bauernmenschen, der die Seßhaftigkeit zu einer Lebensform ausgebaut hat. Hans Thomas bäuerliches Naturempfinden erfaßte das Bild der Natur in seiner ewig-unerschöpflichen Reichhaltigkeit und erfaßte mehr als das Bild, ging durch das Äußere in das Wesenhafte hinein. Hans Thoma hatte den festgetrampelten Standpunkt seiner Voreltern und auch ihren enggemauerten Horizont. Sein künstlerischer Lebensraum war scharf umgrenzt. Es wäre töricht, diesen einfach „Schwarzwald" zu nennen. Ein Heimatkünstler ist Hans Thoma nie gewesen, das Wort ist zu banalisiert, um es hier anzuwenden. Thoma hat Großes geschaffen, wenn er im Zentrum seines künstlerischen Mutterbodens blieb. Stieß er an die Grenzen vor oder verließ er gar seine künstlerische Heimat, dann drohte er seine Kraft in vergeblichen Versuchen zu erschöpfen.



Hans Thoma: Wanderer.
(Mit Genehmigung des Herrn Prof. Dr. J. A. Beringer, Mannheim.)

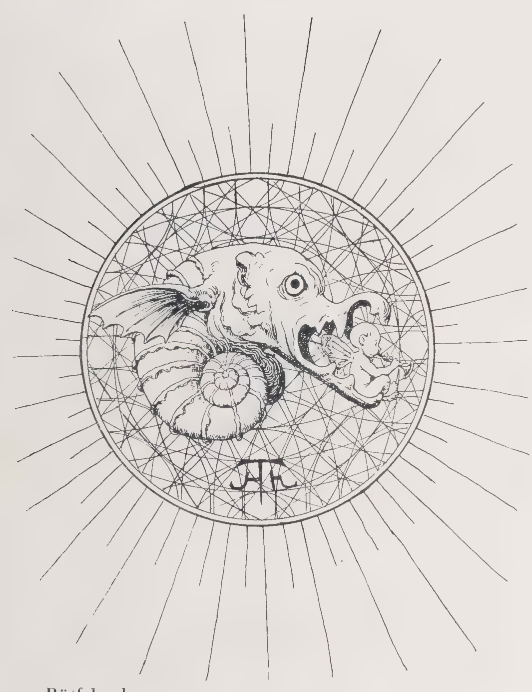
Der junge Thoma hatte es in Basel als Lithographenlehrling versucht. Aber der Trieb zur Graphik fehlte ihm. (Erst als Fünfzigjähriger fand Thoma den Weg zur Graphik, ohne jedoch auf diesem Gebiet trotz aller Produktivität jemals heimisch zu werden.) Die Mutter, die das Talent in ihrem Hans erkannt hatte, ließ nicht eher locker, bis der werdende Maler bei einem Meister von zeitgenössischer Bedeutung in Karlsruhe unterkam. Die Maler neben Hans Thoma und seiner Naturbeobachtung, seinem einfachen und ehrlichen Formwillen, wirkten wie Zieraffen der Mode. Aber einstweilen trat diese Wirkung nicht ein. Eigene Note, Urwüchsigkeit war damals so verpönt und verlacht wie – wie heute! Thoma malte unbekümmert weiter. Die Dickschädligkeit seiner Voreltern brach bei ihm durch: „Diese Leinwand habe ich gekauft und

bezahlt; sie ist mein, also kann ich sie bemalen, wie ich es will." So spricht der Bauer, in dem das Gefühl für Eigentumsverhältnisse stark ist und der stiernackig seine Widersacher umstößt, ohne dabei besondere Energie oder gar Leidenschaft zu verschwenden.
Hans Thoma suchte von Karlsruhe aus Düsseldorf, Paris, München, Italien und Frankfurt auf, wo er ein Vierteljahrhundert lebte und arbeitete, um dann von 1899 an für immer in Karlsruhe zu bleiben. Er erlebte die Kunst Delacroix' und Courbets, die Kunst Böcklins und Leibls, Liebermanns und Slevogts, der Neo-Impressionisten und der Expressionisten – aber er blieb, der er war. Diese Beständigkeit ist seine Stärke und gibt ihm einen Platz in der Kunstgeschichte.
Bei dem ersten Erscheinen Thomas erregte seine Malerei Aufsehen, das sich viele Jahre hindurch als Ablehnung äußerte. Der Geschmack des wilhelminischen Zeitalters hat es auch fernerhin Thoma nicht leicht gemacht, zu Erfolgen zu schreiten. Diesem „Zeitgeist" waren die Bilder zu einfach, zu unheroisch, man vermißte die theaterhafte Pose. Der „heldische Gesang" war Mode, das Volkslied wurde belächelt. Darstellung der Natur, die nicht durch die routinierten Finger der Friseure gegangen war, lehnte das in allen seinen künstlerischen Empfindungen verdorbene Publikum ab. Das änderte nicht das geringste in der Kunst Hans Thomas. Er arbeitete mit der Zähigkeit des fleißigen Bauerngeschlechts, dessen Blut in ihm schaffte, weiter.
Allmählich begriffen es die Helläugigen, daß hier einer malte, wie damals wenige malten. Hier arbeitete kein Epigone, hier malte einer ganz auf sich gestellt. Schon im Gegenständlichen fiel er mit seinen Bildern auf. Keine Dekorationen, keine literarische Staffage, nichts als z. B. ein Abhang mit einer Ziegenherde oder ein Gebirgsbach mit Buschwerk. Schlichte Motive, die ärmlich wären, hätte nicht eine andachtsvoll schaffende Meisterhand den ganzen Reichtum der Natur und des Lebensgefühls hineingelegt. Was Böswillige „Spinatgrün" nannten, das war eben ein anderes Grün als das der Kulissenmalerei und der Epigonen oder gar jener, die sich in ihrer Rolle als Bohemiens spiegelten. Hans Thoma malte, um gut zu malen, wie er selbst von sich sagte. Ihn erfüllte eine tiefe dankbare Freude, wenn er zum Stift oder Pinsel griff. Die Formen der Natur in ihrer Tausendfältigkeit waren ihm geläufig von Kindheit an. Und er hörte nicht auf, sie weiter zu studieren.

Zeichnen iſt die Seele der Malerei, das wußte er. Seine zahlreichen Zeichnungen beweiſen, wie er den Formen der Natur liebevoll nachging, ohne den Sinn für das Weſentliche vermiſſen zu laſſen. Die Zeichnungen von Hans Thoma, die er ſelbſt nur als „Notizen des Gedächtniſſes" einſchätzte, werden von den Kennern mehr geliebt als ſeine Gemälde.
Zur Graphik kam Thoma eigentlich erſt, als er ſich zu wiederholen begann. Der lineare Charakter ſeiner Bilder förderte die Abſicht zum graphiſchen Schaffen. Thoma reproduzierte ſeine Zeichnungen und Gemälde anfangs mit einem ſehr einfachen Verfahren, ſpäter arbeitete er mehr und mehr kultiviert und zuletzt faſt ſpieleriſch überhäuft. Seine Graphik hat ſtets den Charakter der Zeichnung behalten, und ſeine farbigen Lithographien ſind feſte Zeichnungen mit geſchloſſenen farbigen Flächen. Sein Fleiß und ſeine unermüdliche Korrektur zerſtörten den Hauch des Unmittelbaren, ſeine heftige Produktivität führte zur öfteren Wiederholung der Formen und Ideen. Er verließ das Volksliedhafte und den Bannkreis des Dorfes und des Gebirgstales und ſuchte das Reich der antiken, der germaniſchen und der chriſtlichen Mythologie auf und verlief ſich ſchließlich in das Labyrinth der Alle-



Hans Thoma: Schlafendes Kind. Zeichnung.
(Aus dem Verlag Fritz Gurlitt, Berlin. Mit Genehmigung des Herrn Prof. Dr. J. A. Beringer, Mannheim.)



Hans Thoma: Rätſelrachen.
(Mit Genehmigung des Herrn Prof. Dr. J. A. Beringer, Mannheim.)

gorie. Gerade ſeine allegoriſchen Geſtalten und ſeine Darſtellungen aus der Fabel ſind bei aller Feinheit der Gedanken und bei aller Liebe der Ausführung nur Beweiſe dafür, daß Hans Thoma hier nicht zu Hauſe iſt. Selbſt ſeine begeiſtertſten Freunde müſſen zugeben, daß ſeine Bedeutung nicht auf dieſem Gebiete liegt. Beſonders wenn Hans Thoma an die Antike oder an die italieniſche Renaiſſance — ſchließlich doch nur nachſchaffend – heranging, zeigte er nur ſeinen Abſtand von dieſen Formen und die ungeſtillte Sehnſucht nach dieſen künſtleriſchen Erſcheinungen.

Hans Thoma wird beſtehen in ſeinen einfachen Naturerlebniſſen und in ſeinen volksliedhaften und träumeriſch-poetiſchen Bildern, deren Schönheit uns plötzlich überraſcht, uns, die wir von Thoma und ſeiner Kunſt getrennt ſind durch ein Geſchehen, das den Meiſter nicht mehr geſtaltend bewegen konnte. Plötzlich ſtehen wir überraſcht und ergriffen, ſo z. B. vor einem Bild, auf dem ein Bauernpaar durch ein hohes Getreidefeld geht. Da iſt die Gebundenheit des bäuerlichen Daſeins, aber auch ſeine Stärke. Da iſt der Ausdruck eines feſtverwurzelten und nach den Geſetzen der Natur geordneten Lebens. Und dieſer Ausdruck iſt geſtaltet in Raum und Linie mit unbewußter, unbetonter Einfachheit.

Mit dieſer Einfachheit und Ehrlichkeit hat Hans Thoma dazu beigetragen, die bildende Kunſt aus der Verlogenheit und dem Virtuoſentum der jetzt endgültig begrabenen Epoche herauszuführen. Er hat eine große Miſſion erfüllt. Sein Schaffen iſt innerhalb der vielen bewegenden Kräfte in der Entwicklung der bildenden Kunſt am Wirken, einer Entwicklung, die folgerichtig zu der Kunſt von heute geführt hat. Dieſe Kunſt ſchmähen, heißt das verachten, was von Hans Thoma in ihr lebendig iſt.



Hans Thoma:
Kind im Helm.
(Mit Genehmigung des Herrn Prof. Dr. J. A. Beringer, Mannheim.)

Der Irrtum Wilhelm Leibls

Der Domkapellmeiſter Leibl war bereits ſechzig Jahre alt, die Mutter ſiebenunddreißig, als Wilhelm Leibl geboren wurde. Ihre Ehe, deren Fruchtbarkeit mit dieſem fünften Sprößling nicht erſchöpft war, kann als Muſterbeiſpiel jener gediegenen bürgerlichen Ehen gelten, die als Ausläufer der hochfamilialen Phaſe noch den Ausgang des 19. Jahrhunderts berührten, um dann endgültig der Vergangenheit anzugehören. Der Domkapellmeiſter war ein hochtalentierter und ſelbſt ſchöpferiſch tätiger Muſiker, die Mutter ſang eine gutgeſchulte Altſtimme, und in dieſer wohltemperierten Ehe wuchs der Knabe auf. Leute mit ſolcher Kindheit haben, wenn das Leben ſie ſpäter nicht entwurzelt, eine ſolide Daſeinsgrundlage, die ſich bei entſprechendem Gegendruck oft bis zur Verſteinerung, bis zum zäheſten Beharrungsvermögen, verhärtet.
Wilhelm Leibl zeigte bald eine ſo ſtarke Ablehnung gegen das Studium und ein auf ſcharfe Beobachtungsgabe geſtütztes Talent zum Malen, daß ſich die Eltern gezwungen ſahen, die Lebensbahn des Knaben umzuſtecken und ihn einen Maler werden zu laſſen. Nachdem die Vorbereitung bei einem Kölner Maler verheißungsvoll verlaufen war, brachten die Eltern die Mittel zum Beſuch der Akademie auf. Dem aus der bayeriſchen Pfalz gebürtigen Vater lag München am nächſten. München war ja im 19. Jahrhundert die einzige deutſche Stadt, deren Kunſtbetrieb neben dem damals weltbedeutenden Zentrum europäiſcher Malerei, Paris, genannt zu werden verdiente. Als Leibl nach München kam, hatte die von Paris ausgehende und bald die geſamte Malerei revolutionierende Welle München noch nicht durchſpült. Der ganze Dreck erledigter Epochen lag noch zur chineſiſchen Mauer aufgehäuft vor all den Jungen, die zu Neuem wollten. Die deutſche Malerei war im Stadium der Illuſtration von Hiſtorie und Legende ſtecken-



Wilhelm Leibl: Damenbildnis. Radierung.
(Mit Genehmigung der Photographifchen Gefellfchaft Berlin und des Verlags Bruno Caffirer, Berlin, dem Werk „Graphik der Neuzeit" von Curt Glafer entnommen.)

geblieben. Wie die zwifchen Weihnacht und Neujahr an der Akademie in München gebräuchlichen Preisaufgaben ausfahen, dafür ein Beifpiel. Leibl wurde einmal vor folgende Aufgabe geftellt: „Graf Eberhard langt von einer Jagd bei einem Wolkenbruch zu Pferd auf dem Markt-

platz in Stuttgart an, wo die Schuljugend ſich vor dem Waſſer auf den Rand des Marktbrunnens geflüchtet hat, und rettet dieſe, indem er ſo viel als möglich aufs Pferd nimmt."

Dieſe Schießbudenmalerei forderte Leibl mehr und mehr zur Abwehr heraus. Als Courbet, der Trompeter des Umſturzes, in München erſchien, da zeigte es ſich, wer dieſer Leibl war: ein rheiniſcher Rebell, ein Umſtürzler, der die Münchener Profeſſoren in die Goſſe warf und den Franzoſen Courbet mit ſeinem Stuhle auf die Tafel hob und ihn zum Führer der neuen Generation ausrief.

Infolge der Bekanntſchaft mit Courbet und einiger Aufträge ging Leibl 1869 nach Paris. Nicht, daß er ſich dort mit Haut und Haaren den franzöſiſchen Vorbildern verſchrieb. Aber eines erfuhr er dort: das intenſive künſtleriſche Leben dieſer Stadt befeuerte ihn zu einer Produktivität, deren Tempo und Reſultate er ſpäter kaum wieder erreichen konnte. Der Deutſch-Franzöſiſche Krieg zwang Leibl zur Rückkehr nach München. Zahlreiche Porträtaufträge mußten liegenbleiben. Leibl war bis in den Vorhof des Impreſſionismus gekommen, bis unter die Anbeter der abſoluten Naturtreue. In die geheimnisvolle Seele des Realen, bis an die Kunſt als Ausdruck des erſten und urſprünglichſten Erlebniſſes, ſtieß Leibl nicht vor. Er war ein koloſſaler Techniker, als er Paris verließ. Er hatte dort u. a. ein Bild „Alte Pariſerin" und ein Bild „Kokotte" gemalt. Die „Alte Pariſerin" hatte etwas von Rembrandt in ſich, die „Kokotte" war eine Neuauflage der bürgerlichen Holländer um Vermeer: mit tiefer Freude an der Sachlichkeit gemalt, ſaubere Technik, brillant ausbalancierte Farbigkeit, bahnbrechend für die neuentdeckten Möglichkeiten, Flächen zu geſtalten, aber keine Kokotte, nicht Paris, nicht umfloſſen von den erregten Wellen innerſter Beziehungen. Abgekühlte Freude, Abſtand, Sachlichkeit um jeden Preis.

Das war immer noch genug, um in München Aufregung zu verurſachen. Leibls Grundſatz „Nicht ſchön ſehen, ſondern gut ſehen" traf die deutſche Malerei jener Zeit, die von klaſſiziſtiſchen und romantiſchen Überreſten zehrte, ins Herz. Die Ablehnung Leibls war ſo entſchieden und von ſolchen Schikanen begleitet, daß Leibl 1873 aufs Land ging, wo er, abgeſehen von kürzeren Aufenthalten in München, Köln und Paris, bis zu ſeinem Ende blieb. „Hier in der freien Natur", ſo ſchrieb er von Graßlfing aus an ſeine Mutter, „und unter Naturmenſchen kann man

natürlich malen." Leibl wollte der Ritter-, Nixen- und Götterromantik aus dem Wege gehen und – geriet der Bauernschwärmerei in die Arme. „Man male den Menschen so, wie er ist, da ist die Seele ohnehin dabei", dieser Satz enthält einen der Leiblschen Irrtümer, sich so sehr wie nur möglich aus dem Bild auszuschalten. Von da bis zu dem verrannten Standpunkt: „Was in der Natur stört, soll auch im Bilde stören", ist nur ein Schritt. Ein derartiger Irrtum ist nur möglich als Reaktion auf die damals vorherrschende Schönmalerei.
Die Komposition, diese Leidenschaft der von Leibl verlassenen Schule, war ihm so gut wie fremd. Er hatte diese Gabe nicht. Da er aber mehr Leben fassen wollte, als sich in ein „richtiges" Porträt hineinbringen läßt, war er immer auf der Suche nach lebensvollen, natürlichen, kunstlosen Modellen. Der kräftige und kerngesunde Kerl, der er war, wollte dem Elementaren nahekommen. Deshalb ging er aufs Land und malte Bauern und Bäuerinnen, Tierärzte, Schloßherren und Jäger. Malte sie mit so farbiger Delikatesse, mit einem so kultivierten Pinsel, so „wahrheitsgetreu" und so gegenständlich, daß nichts Elementares Ereignis wurde. Es ereignete sich nur eines: eine Technik, so in sich abgerundet, daß „es oft nicht mit rechten Dingen zuging", wie ein Freund



Wilhelm Leibl: Bauernhaus. Radierung.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin und des Verlags Bruno Cassirer, Berlin, dem Werk „Graphik der Neuzeit" von Curt Glaser entnommen.)



Wilhelm Leibl: Bäuerin. Radierung.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin und des Verlags Bruno Cassirer, Berlin, dem Werk „Graphik der Neuzeit" von Curt Glaser entnommen.)

Leibls einst staunend ausrief. Der bewundernde Ausruf läßt sich übersetzen: „Daß es oft mit Malerei nicht mehr viel zu tun hatte."
Immer bevorzugte Leibl die abgeschiedene Landschaft, die sich ihre Unberührtheit bewahrt hatte, wo die Landleute noch nicht von der Fremdenindustrie angesteckt waren. Niemals aber wuchs Leibl so in die

Landſchaft hinein, daß ſie ihm ein Erlebnis wurde und ein Zwang, ſie zu malen. Ein Jäger war er mit Leidenſchaft, aber Bauer konnte er nicht werden. Er blieb doch ſtets der Verbannte, der oft mit einem Fluch auf den Lippen die Fäuſte gegen München erhob: „Wenn Paris nicht geweſen wäre, dann wäre es dem deutſchen Neide wohl gelungen, mich in den Skat zu legen.” Bitteren Hohnes voll zerbrach er in München nach ſeinem erſten Landaufenthalt die ihm verliehene „Große goldene Medaille” und bewies damit, daß ſie aus Gips beſtand und nur mit einer Goldlegierung überzogen war. Nach Gips wurde in München zeichnen und malen gelehrt, Gips wurde den Talenten als Auszeichnung verliehen, in Gipspackung war das ganze Münchener Kunſtleben. An dieſem fatalen Betrieb gemeſſen, ragt allerdings die Erſcheinung Leibls zu gewaltiger Größe auf. Anerkennung freilich fand er dort trotz der „goldenen” Medaille nicht, weil er „keine ſchönen Leute” malte.
In Graßlfing malte Leibl die „Zwei Dachauerinnen”, ſein lebendigſtes Bild, und in Unterſchondorf die „Dorfpolitiker”, ſeine beſtgelungenſte Gruppe. In Berbling gelang ihm ſein bekannteſtes Stück: Die drei betenden Frauen in der Kirche, „Das Kirchenſtück” genannt. Vier Sommer hat er an dieſem Bild gemalt, vier Sommer lang mußten die Modelle in dieſen Stellungen ſitzen. Dieſes Müſſen iſt denn auch in das Bild gekommen. Gut erfaßt ſind die drei Temperamente: die Alte eifrig und betulich, die Bäuerin berechnend aufmerkſam und die Junge gleichgültig und halb dabei. Aber das iſt es nicht, was dieſem Bilde einen Mittelpunkt gibt. Leibl iſt der Ausdruck der drei nicht wichtiger als die kleinſte Falte des Rockes. Der Fanatismus der Sachlichkeit feiert Orgien. Stoffe, Holz, alles iſt ſo gemalt, daß es nicht gemalt ſondern wirklich erſcheint. In dieſer Richtung vorwärts gegangen, heißt ſchließlich bei jenen Modernen ankommen, die den Stoff und das Holz ſelbſt in das Bild einſetzen oder aufleimen. Leibl ging dieſen Schritt nicht. Er malte die „Wildſchützen”, die eine Steigerung bringen ſollten und einen Niederſturz brachten. Leibl hatte die Lebloſigkeit ſeiner drei Frauen in der Kirche gefühlt, er griff deshalb zu den Wildſchützen, fand Modelle mit paſſenden Geſichtern und malte ſie mit einer verblüffenden Sachlichkeit. Aber das Bild wurde nicht, was es ſein ſollte. Leibl zerſchnitt es ſchließlich in mehrere Teile. Wohl kaum hat je ein Maler ſo ſeine Bilder zerſtückelt: Leibl ſchnitt Köpfe und Hände, wunderbar



Wilhelm Leibl: Zeichnung.
(Mit Genehmigung der Nationalgalerie Berlin.)

gemalte Hände, aus ſeinen Bildern aus, aber auch Kattunröcke und Schürzen und Mieder, wunderbar gemalte Schürzen und Mieder. Das iſt das Ende.
Leibl war Maler, nicht Zeichner. Seine Graphik iſt deshalb ſelten. Kaum

drei Dutzend Radierungen exiftieren von ihm. Es find radierte Federzeichnungen, Nadelgewebe auf einer Kupferplatte, die beffer noch als die Gemälde erkennen laffen, was Leibl in der Geftaltung der Fläche konnte. Wo heute die Schatten allzu feft find, waren früher Feinheiten, die von hohen Auflagen breitgewalzt wurden. In feinen Zwifchentönen mufizierte diefe Graphik, deren Anregungen fich erft nach Leibls Tod auswirkten.

Am 4. Dezember 1900 ftarb Leibl. Das 20. Jahrhundert hatte keinen Platz mehr für ihn. Heute malt man nicht mehr fo befchränkt fachlich, aber meift auch nicht mehr fo forgfältig und dauerhaft. Was an Leibl ewig bewundernswürdig bleibt, das ift fein aufreibender Kampf unter meift dürftigften Verhältniffen gegen die Mißachtung und Dummheit feiner Zeit. Er blieb feinem Werke treu, tragifch ift nur, daß es von einem Irrtum ausging. Heute regiert auch Sachlichkeit in der Malerei, aber eine Sachlichkeit, die dem Bewußtfein entfpringt, daß es nichts Phantaftifcheres gibt als die Wirklichkeit.

Daß die heutigen Sucher neuer Sachlichkeit nicht in extreme kühle Gegenftändlichkeit, nicht in Phantafielofigkeit aus Prinzip verfallen, ift ein Verdienft Wilhelm Leibls. Sein tragifcher Schatten warnt fie.

Der Tumult des Fleisches

Lovis Corinth

Corinth war ein Oſtpreuße. Ein Lohgerbermeiſterſohn und 1858 in Tapiau bei Königsberg geboren. Sucht nach Erwerb trieb ſeine Eltern und ſollte auch ſeine Beſtimmung werden. Aber er brachte ſchlechte Schulzeugniſſe heim. Die Karikaturen, die er während des Unterrichts zeichnete, waren beſſer als ſeine Schulaufgaben. Mit Ach und Krach wurde die Berechtigung zum Einjährigen geſchunden, und dann ging der Erlöſte zur Akademie.

Wen die Akademie nicht ruinieren ſoll, der muß ſie ſchwänzen. Und Corinth wich dem Unterricht in der Modellklaſſe aus und trieb ſich im Schlachthaus der Stadt Königsberg herum. Sein Inſtinkt zeigte ihm, wo er hingehörte. Angeſpornt von einem frühen Intereſſe am Geſchlechtlichen, hatte er ſchon als Kind die animaliſche Zeugung beobachtet und den Dingen des Blutes nachgeſpürt. Blutgeruch zog ihn an. Er liebte die Farben der aufgeſchlitzten Tierleiber und das Schillern bloßgelegter Eingeweide. Zwiſchen blutbeſchmierten Schlächtern und ihrem barbariſchen Geſchäft entwickelte Corinth ſein maleriſches Talent.

Von Königsberg ging er nach München, aber fand dort nichts, was ihn gehalten hätte. Auch Antwerpen enttäuſchte ihn. Er war dorthin gegangen, um die Luft zu atmen, in der Frans Hals gearbeitet hatte. Aber das Antwerpen des niederländiſchen Malergenies war tot. Corinth



Lovis Corinth: Zeichnung.
(Mit Genehmigung der Nationalgalerie Berlin.)

rettete ſich nach Paris. Er blieb auch in dieſer Stadt, in der Hunderte ſeiner Kollegen zu Salonäſtheten wurden, ein Oſtpreuße, ein Bär aus dem Norden. Eines begriff er dort: daß die Grundlage aller Malerei das Zeichnen iſt. Nach Deutſchland zurückgekehrt, wo er ſchließlich in Berlin ſeinen Wohnſitz nahm, lernte er ſpäter das Radieren. Hermann Struck weihte ihn in die Geheimniſſe der Graphik ein.

Im Leben Rembrandts bedeutet die Ehe mit Saskia einen entſcheidenden Schritt. Wir kennen das Bild, auf dem Rembrandt ſein Weib umfaßt und mit blitzenden Augen das Glas ſchwenkt. Seht, ſo ruft das Bild, das iſt ein Leben! Und Rembrandt malte Saskia immer und immer wieder. Er behängte ſie mit dem ganzen Reichtum ſeiner freudigen Liebe, und er ſah ihren Leib als einen Pokal voll Luſt und Feuer und als ein heiliges Gefäß des Lebens ... Im Leben Lovis Corinths brachte die Ehe mit Charlotte Behrend, die ſelbſt eine Malerin von hohen Qualitäten iſt, die Erfüllung ſeines Lebens und ſeines Schaffens. Auch Corinth umfaßt das Weib und ſchwenkt das Glas. Aber wo der lebensluſtige Niederländer wie ein Pfau ſtelzt, dort ſinnt der Oſtpreuße mit tiefem Blick, und ſtatt der galanten Poſe greift er faſt derb zu und preßt die weibliche Bruſt in begehrender Aufwallung. Corinth malte ſein Weib oft mit der naiven Freude des Mannes, der auf ſeinen Beſitz ſtolz iſt. Er breitete gern die Genüſſe und die Fruchtbarkeit vor uns aus. Da blüht das Fleiſch und prahlt mit ſeiner Luſt. Es riecht nach Zeugung und Geburt. Corinth wallt in männlicher Erregung auf, wenn er die Frauenkörper, überſchäumend an Lebenskraft, hinlagert, oder wenn er ihnen die Wolluſt der Erwartung gibt. Dann iſt ſein Pinſel in Sinnlichkeit getaucht. Aber dieſe Sinnlichkeit iſt geſund und ſelbſtverſtändlich, ſie verzerrt nichts bis zur Farbe des Ekels und verkündet ſtolz ihre männlichen Rechte, entlädt ſich mit barbariſcher Wildheit und taumelt nur, um Leben zu erzeugen.
Dieſe Bilder von Corinth werden unſterblich ſein. Sie ſtehen in unſerer Zeit wie Legenden vom Anfang der Welt. Urkraft iſt in ihnen. Die Zeugung dampft wie Gewitterodem. Das ſind keine Leiber in der marmornen Kühle nur-äſthetiſcher Geſchlechtsloſigkeit. Sie haben nur ein Parfüm, das der Fruchtbarkeit und des Blutes, und ſie ſchämen ſich ihres Schweißes nicht. Nichts in der Welt ohne Schweiß! Zeugung und Geburt werden durch Blut und Schweiß geheiligt.
Seltſam, dieſer oſtdeutſche Bär hatte ſtarke Beziehungen zur Mythologie und zum Theater. Er malte den Odyſſeus im Kampfe mit dem Bettler, die Kindheit des Zeus, die Grablegung Chriſti und die Beweinung, er malte die Apoſtel und die Helden des Theaters, den Märtyrer Paulus und den Märtyrer Florian Geyer, die Befreiung der Andromeda und die Blendung Simſons ... Bald iſt es die Luſt am



Lovis Corinth:
Bacchantin. Radierung.
(Mit Genehmigung des Verlags
Fritz Gurlitt, Berlin.)

tumultuarifchen Fleifch, bald die Ekftafe an aufglühender männlicher Selbftaufopferung. Doch fein Apoftel Paulus ift fo unchriftlich wie feine Odyffeusfzene unhellenifch. Diefer Apoftel zerfchlägt die Phrafe von dem Corinth, der Bilder kirchlich-religiöfen Inhalts malte. Ein brauner afiatifcher Krieger zündet mit dem Feuer feiner lodernden Augen eine



Lovis Corinth:
Kampf. Radierung.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin.)

ganz andere Flamme an als die des nicht heißen und nicht kalten Chriſtentums unſerer Zeit. Und der Odyſſeus Corinths iſt eher ein griff- und trittgewandter alter Kerl als ein Halbgott und die ganze Szene eher ein Faſchingstumult voll Geſchrei und halbzerweichten Masken als eine Szene aus dem Homer. Die Bacchantinnen Corinths

ſind ohne Zeitgebundenheit, dieſe Weiber auf Säulen von Füßen, mit maſſiven Leibern und vollen Brüſten, mit offenen Lippen wie rote Platzſtellen einer überreifen Frucht, dieſe lebenstollen Weiber ſind weder mythologiſch noch ſonſtwie von uns entfernt, ſie ſind unmittelbare Gegenwart. Und gemalt iſt dieſes Fleiſch! Der rote Saft leuchtet durch die Haut, die in Schauern zittert, und rot brennt die Bruſtwarze wie ein lockendes Signal.

Wo mythologiſches Drum-und-Dran die maleriſche Wirkung des Bildes nicht beengt, dort wird Corinth wie ein ewig zeugungsfähiger Gott. Das Andromedabild iſt geſtellt, aber wie ſelbſtverſtändlich iſt die Kompoſition des Bildes „Der Sieger"! Bis an den Rahmen des Bildes ſtoßend ſteht der eiſengepanzerte Mann, das Weib lehnt ſich ergebend an den breitſchulterigen Eiſenbau. Eiſen und Fleiſch, das iſt ſeine Formel.

Eine theatraliſche Linie in Corinths Schaffen iſt unverkennbar. Oft zog es ihn zur Welt des Theaters. Reinhardt ſammelte Berlin um ſich, als Corinth ſeinen Aufſtieg begann. Er malte u. a. Gertrud Eyſoldt als Salome und Rudolf Rittner als Florian Geyer. Das Porträt gelang ihm beſſer als die Szene, er brauchte die Ausdruckskraft nicht zu verteilen, konnte ſie konzentrieren. Unheimliche Wirklichkeit bewegt dieſe Bilder. Die ſtarke Perſönlichkeit Corinth entzündete ſich an ſtarken Individualitäten.

Ja, eine ſtarke Perſönlichkeit, das gilt von Corinth! Mochten die Kollegen und die Banauſen über ihn herfallen und ihn den blutigen Schlächter nennen, weil er einen geſchlachteten Stier in draſtiſcher Realiſtik gemalt hatte, weil er ſelbſt im Blumenſtilleben die Farbtöne von Fleiſchſalat liebte, mochten ihn die Älteren wegen ſeiner oft brutalen Farbgebung und die Jüngeren ihn als einen verſpäteten Impreſſioniſten abtun, er malte, wie es in ihm gewachſen war. Sich eine fremde bunte Feder aus München oder Paris zulegen, wie es viele taten? Sich aus einer Modelaune heraus mit der primitiven Kunſt der Südſeeinſulaner befreunden? Corinth dachte nicht daran. Er verließ ſeinen oſtpreußiſchen Boden nicht.

Die Politik beſchäftigte ihn oft. In ſeinen ſelbſtbiographiſchen Notizen ſetzte er ſich gern mit ihr auseinander. Das tollſte Zeug floß ihm dabei in die Feder. Der typiſche preußiſche Untertan! Noch in den Revo-



Lovis Corinth: Der Künftler und der Tod. Radierung.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin.)

lutionstagen fühlte er ſich als „Preuße und kaiſerlicher Deutſcher", aber auf derſelben Seite ſeiner Aufzeichnungen ſchimpfte er auf den Kaiſer, und ſpäter lobte er den erſten Reichspräſidenten. Militariſtiſche Begeiſterung und Patriotismus verleugnete er nie, aber er machte kein Geſchäft mit dieſen Gefühlen. So ſehr er ſich im Labyrinth der Politik verlief, ſo gerade war ſein Weg in der Kunſt. Scharf wandte er ſich gegen die lärmende Menge, „welche denkt, durch vaterländiſche Motive für die nationale Kunſt etwas getan zu haben . . . Der Deutſche will nun einmal alles, was Gemüt heißt, in ureigenſtem Beſitz haben . . . Ein Hahn, der auf einem Miſthaufen ſcharrt, gehört als Motiv noch aller Welt an; reckt er aber den Hals und kräht, ſo iſt das ‚deutſche' Malerei. Auf die Menſchen übertragen, iſt es genau dasſelbe: Ein



Lovis Corinth: Selbſtbildnis. Federlithographie.
(Aus der Einleitung zu Lovis Corinths geſammelten Schriften mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin, entnommen.)

Menfch auf einer Gartenbank im Mondfchein ift nichts Befonderes; fpielt er aber dazu Violine und ift fchlecht gemalt und noch fchlechter gezeichnet, fo können wir überzeugt fein, daß er ‚deutfche Empfindung' widerfpiegeln foll."

Der Maler Corinth hat mit den Notizen des politifch befchränkten Corinth nichts zu tun. Er ging an die Bismarckfeier mit demfelben malerifchen Intereffe heran wie an die Szene „Liebknecht fpricht". Er brauchte nur zum Pinfel oder Stift zu greifen, und alle Intrigen der Kollegen, alle Wirniffe der Zeit waren vergeffen. Die künftlerifche Arbeit war ihm alles. Sie half ihm auch über die tiefen Depreffionen hinweg, die oft auf ihn einftürmten. Diefer bärenftark erfcheinende Oftpreuße, deffen Farbengefchmetter auf überfchüffige Kraft fchließen läßt, fchrieb in feinen einfamen Stunden troftlofe Zwiegefpräche mit dem Nichts nieder. Das fröhliche Saufen auf der Akademie war zum Suff geworden, der den Körper ruinierte und den Geift umnebelte. Oft hat Corinth den Griff des Knochenmannes gefpürt, und er zeichnete fich wiederholt in Gefellfchaft mit diefem unentrinnbaren Hintermann.

Krankheiten, linksfeitige Lähmung, ein anhaltendes Zittern der rechten Hand erfchütterten das Schaffen Corinths. Manchmal flog ihn das Grauen vor diefem verpfufchten Dafein an, und dann fürchtete er fich vor jedem Rafiermeffer. Denn er durfte noch nicht enden. Er fpürte, daß er noch ein Werk zu vollenden hatte. Seine Selbftbildniffe der letzten Jahre – an jedem Geburtstag machte er gewohnheitsmäßig ein Selbftporträt – find diefes Kampfes zwifchen Lebensüberdruß und Lebensenergie voll. Ergreifende Dokumente eines Golgathaweges, eine Beftätigung des Bekenntniffes, das alle, die nur Corinths überfchäumende Malerei kannten, beftürzte: „Ich bin im Leben ftets unglücklich gewefen!"

Im Schatten des Verfalls, angeweht von der Kühle des Grabes, bedeckte Corinth Leinwand und graphifche Platte mit den letzten Vifionen feines Lebens: In feine Bilder vom Walchenfee verfchwendete er feine letzte Kraft. Sie find fein letzter und größter Triumph, die Gipfelleiftung feines Schaffens. Die letzten Anftrengungen eines verlöfchenden Menfchen geben diefen mit zuckenden Händen hingefetzten Landfchaften etwas Heroifches und doch zugleich etwas Schmerzliches. Mit flackerndem Pinfel find fie hingeworfen. Die Farben brechen zu einer

Orgie entfesselter Naturgewalten auf. Alles ist in Bewegung, sturmgepeitscht, mit großer Kühnheit gesehen und gestaltet. Lovis Corinth gab sich in diesen Bildern so verschwenderisch aus, wie es nur ein Mensch kann, der das Uhrwerk seines Lebens bereits zur zwölften Stunde ausholen sieht. Er starb, nachdem er noch einmal die ganze Herrlichkeit der Welt und die ganze Qual und Freude des künstlerischen Schaffens erlebt hatte.



Lovis Corinth: Walchensee. Radierung.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin, dem Mappenwerk „Walchensee", 9 Radierungen von L. Corinth, entnommen.)

Lebendige Vergangenheit

Max Liebermann

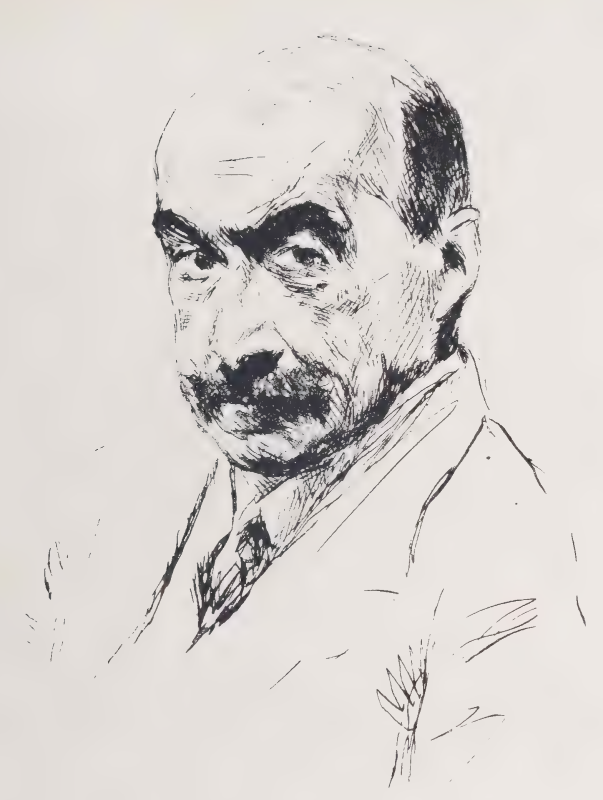
Der Grandſeigneur der deutſchen Malerei hat ſich einen Vorſchuß auf die Unſterblichkeit genommen. Max Liebermann iſt am 20. Juli 1927 achtzig Jahre alt geworden.
Er iſt bereits jetzt Geſchichte.
Als er zu malen anfing, war der Umſturz der bildenden Kunſt in vollem Gange. Die Maler hörten auf, Handlanger eines pathetiſchen oder ſentimentalen Theaters zu ſein. Sie ſchloſſen ſich den aus den Verſenkungen der kleinbürgerlichen Bühne Europa heraufſteigenden Induſtrieproletariern an. Den Angriff auf die veraltete ſoziale Form ſetzten ſie um in Angriffe auf die veralteten äſthetiſchen Geſetze und Gewohnheiten. Die inneren Beziehungen zwiſchen ſozialer und künſtleriſcher Revolution wurden ſichtbar in der Überwindung der kleinbürgerlichen Enge der Bilder durch das Eindringen von freier Luft, der ſanftflimmernden Halbfinſternis durch die farbigen Sonnen, der lackierten Faſſadenmoral durch das plebejiſche Temperament.
Im Jahre 1870 marſchierte der preußiſche Küraſſierſtiefel nach Frankreich. Aber hinter den „ſiegreich zurückkehrenden Truppen" zog die moderne Pariſer Kunſt durch das Brandenburger Tor in Berlin ein und nahm als Großmacht erſten Ranges Platz im Botſchafterviertel: gleich neben dem preußiſchen Triumphportal ſteht das väterliche Haus Max Liebermanns. Von hier aus wurde in Deutſchland die Umwälzung von der Kleinſtaaterei zur Internationale der Kunſt eingeleitet.
Der Sohn des jüdiſchen Kapitaliſten Liebermann ſchritt über den Kaſernenhofhorizont des preußiſchen Kleinbürgers hinweg. Er folgte dem Beiſpiel ſeiner Klaſſengenoſſen und Verwandten an der Börſe.

In der Kunſt iſt das nicht anders als in der Politik: Was heute widerſpruchslos als Notwendigkeit bezeichnet wird, war vor zwei Jahrzehnten Hochverrat. Liebermanns europäiſche Malweiſe ſtieß anfangs auf den heftigſten Widerſtand der Pfahlbürger. Bis in die Parlamente hinein tobte der Streit um die neue Weltanſchauung und ihre ſichtbare Form. Max Liebermann brauchte ſich nicht darum zu ſorgen, ob ſeine Bilder gekauft oder beiſeitegeſtellt wurden. Der Wohlſtand der Eltern geſtattete ihm, ſeinem künſtleriſchen Inſtinkt zu folgen. Er hatte nach den Lehrjahren in Berlin und Weimar Holland und Paris beſucht. Millet, der ſchwärmeriſche Malerpoet des bäueriſchen Lebens, zog ihn an, noch mehr Iſraels, der Millet des holländiſchen Küſtenvolkes. Liebermann vertiefte ſich nicht nur in die naturaliſtiſche Kunſt der Zeitgenoſſen, er entdeckte auch weſensverwandte Beziehungen zu Frans Hals und Rembrandt. Holland wurde überhaupt ſeine künſtleriſche Heimat. Nicht nur wegen der Zuneigung zu Iſraels und wegen der Nähe Hals' und Rembrandts. Dieſes Land hatte als Stapelplatz der Ein- und Ausfuhr eine viel elaſtiſchere Aufnahmebereitſchaft, und am meiſten zog ihn die unentdeckte maleriſche Schönheit des Landes an, die in ihrer ſcheinbar grauen Nüchternheit ſo recht den Abſichten Liebermanns entgegenkam, auch im Alltäglichen maleriſche Schönheiten zu finden und damit bewußt abzurücken von dem lächerlichen Prunk einer offiziell anerkannten, heroiſch ſtelzenden Kunſt.

„Der Geſchmack des Kaiſers", ſo ſchreibt Max J. Friedländer über Liebermann, „billigte ihn nicht, wie er den Geſchmack des Kaiſers nicht



Max Liebermann: Illuſtration zu der Novelle „Baſſompierre" von Goethe. Lithographie.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caſſirer, Berlin.)



Max Liebermann: Selbſtporträt. Radierung.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caffirer, Berlin.)

billigte." Die von der Obrigkeit genehmigte Kunſt der wilhelminiſchen Periode mußte einen geiſtig ſo gut ausgeſtatteten Maler wie Liebermann zum Widerſpruch herausfordern. Er betonte den Gegenſatz nicht allein dadurch, daß er den Bildern von Hofbällen Bilder aus Waiſenhäuſern und Altleutegärten entgegenſtellte, daß er an Stelle ordenüberſäter Generale altersmüde Landbewohner und ſorgenvolle Jugend malte. Nein, er fand nicht nur neue Gegenſtände, ſondern auch die neue Form für die neuen Motive.

Seine Gesellenstücke haben noch etwas von der Atelierluft der früheren Malerei, noch etwas von der Abhängigkeit vom Modell. Die Ausführung ist noch detailliert, der Pinsel ist noch befangen. Das optische Sehen ordnet sich der inneren Schau über. „Aber schon war", so sagte Israels voll Bewunderung, „in den Borsten seines Pinsels die Kraft der Haare Simsons." Intensiv arbeitend, immer sich kritisch überwachend, eroberte sich Max Liebermann seine persönliche Formensprache.
Er ist stets sein eigener Kunsttheoretiker gewesen. Seine dialektische Begabung führte ihn durch das Labyrinth der Begriffe, mit denen die neuen künstlerischen Formen damals katalogisiert werden sollten. War er nun ein Naturalist, war er es nicht? Er hielt sich an die Erscheinung der Dinge, aber er beschränkte sich nicht auf sie. Liebermann entfernte sich von der Malerei, die die Literatur und Philosophie braucht, um existieren zu können. Er haßte diesen Kopf ohne Augen. Wiederum konnte er nicht nur Auge sein. Die geheimnisvolle Verbindung von dem seelischen Leben des Modells zu dem seelischen Leben des Malers, das ist mehr, als ein Naturalist geben will. Empfindung, dieses Wort steht nicht im Lexikon des „konsequenten" Naturalisten. Aber es steht im Arsenal des schöpferischen Menschen obenan! Kunst ist nicht „Abmalen", Kunst ist Neuschöpfung! Die innere Beteiligung macht den Künstler. Liebermann hat nie starke Beziehungen zum kämpfenden Proletariat gehabt. Seine soziale Gleichgültigkeit machte seine Bilder von Werkstätten und Fabriksälen zu Schöpfungen des Auges. Die Empfindung beteiligt sich um so williger bei der Darstellung von müden, hoffnungslosen Menschen. Ein alter Bauer sitzt erschöpft und wie auf etwas wartend in einer Bodensenke der Düne. Auf was wartet er? Auf das Ende . . . Eine Frau steigt mit ihren Ziegen gebückt durch die eintönige Landschaft. Netzflickerinnen hocken in der flachen Einöde ihres Lebens. Liebermann ist hier ganz bei der Sache. Seine innere Aktivität setzt sich in formale Aktivität um. Das sind keine Modelle, hier ist nicht nur optisches Sehen am Werke. Liebermann hat selten so harmonische Bilder gemalt wie diese Landschaft und Kreatur zu müder Einheit verbindenden und dabei malerisch so aktiven Gemälde.
Die ganze Größe seiner künstlerischen Persönlichkeit wird in Liebermanns Zeichnungen offenbar. Was sollen vor diesen erregten Erfassungen des Augenblicks und vor diesen Telegrammen aus der Welt des Unsicht-



Max Liebermann: Das Uhlenhorster Fährhaus. Radierung.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Cassirer, Berlin.)

baren Schlagworte wie Naturalist und Impressionist? Da ist nicht nur eine heftige Bewegung erhascht, nicht nur mit abgekürzten wenigen Mitteln das Erlebnis des Auges festgehalten, da ist mehr: die ganze lebendige Natur.

In systematischer Arbeit hat Liebermann das temperamentvolle Leben seiner Zeichnungen in die graphischen Techniken übertragen. Das dichte Liniengefüge der ersten Radierungen lockerte er auf. Immer mehr ließ er aus, deutete an und gab so Spielraum für die miterlebende Phantasie. Nur die Luft verbindet die elastischen, empfindsamen Striche. Die Luft – wo ist sie? Ein nervöser Kratzer, ganz aus dem Gefühl heraus, gibt alles, das Atmosphärische, den Raum und noch mehr.

Der Lithographie widmete sich Liebermann mit weniger Glück. Während der Kriegszeit hat er sich zu inhaltlich und formal sehr billigen Darstellungen verleiten lassen. Er wird wohl später selbst nicht mehr gern an diese Bilderbogenmätzchen gedacht haben. Politisch scheint er also der Naive zu sein, der er als Maler gern sein möchte. Er ist der gute



Max Liebermann: Poloſpieler. Zeichnung.
(Mit Genehmigung der Nationalgalerie Berlin.)

Europäer – gut, ſolange niemand ſeinen Beſitz antaſtet. Was brauchte ſich der in den letzten Jahrzehnten ſeines Lebens zum Klaſſiker gewordene Maler, deſſen Gemälde auf dem Kunſtmarkt hohe Preiſe machen, um die Politik zu kümmern?
Trotz Krieg und Revolution malte Liebermann ſeine Bilder von Reitern am Strande, Parkanlagen, Krautgärten und ſeine Porträts weiter. Exploſive Naturen haben ſich neben ihm zu Dutzenden verblutet, er blieb bei ſeiner verkürzten Darſtellung ſeiner Wirklichkeit. Die gewaltigſten Ereigniſſe ließ er vor ſeinen Atelierfenſtern vorbeifluten. Von den aus dem Umſturz geborenen Verſuchen der jungen Generation, einer ſtärkeren Auswirkung des Empfindens zuliebe auf die Darſtellung der naturnahen Erſcheinung verzichten zu wollen, hielt er nicht viel. Aber er verriegelte das Tor der ihm anvertrauten Akademie nicht vor dem Anſturm der Jungen. Sein Leitſatz war ſtets, lieber in einer Hoffnung getäuſcht zu werden, als einem Werdenden den Weg zu verſperren. Selten hat ein Monarch der Kunſt ſo viel demokratiſche Tugend gezeigt wie Max Liebermann. „Als Kunſtrichter bin ich verpflichtet, auch eine mir fremde Sprache verſtehen zu lernen." Er hat ſtets etwas für ſtarke Perſönlichkeiten übrig gehabt.
Die Entwicklung der Kunſt hat ſich beſonders ſeit der Jahrhundertwende in heftigen Sprüngen fortbewegt. Ein alter Mann kann da nicht



Max Liebermann: Reiter am Strande. Lithographie.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caffirer, Berlin.)

mehr fo mit. Vielleicht will er auch nicht. Vielleicht aber finden wir einmal in feinem verfchloffenen Schubfach hinterlaffene vorletzte und letzte Weisheiten, wenn der greife Künftler fie nicht in einer Stunde der Scheu vernichtet. Letzte Weisheiten, die aus der Sehnfucht nach der

reinſten Form des Seeliſchen taſtend hervorgingen und noch nach einem Jahrhundert vom Zauber der letzten Löſung umgeben ſind ... Wie dem auch ſei, Max Liebermann hat die Entwicklung eine Strecke lang auf ſeinen Schultern getragen. Er iſt Vergangenheit, aber lebendige Vergangenheit. Sein klarer, ſtets gerüſteter Geiſt iſt an keine Daten eines menſchlichen Daſeins gebunden. Er bleibt in der europäiſchen Kunſt als fortwirkende Kraft.



Max Liebermann: Judenmaſſaker. Lithographie.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caſſirer, Berlin, den Künſtlerflugblättern „Kriegszeit" entnommen.)

Im Land der schönen Träume

Ludwig von Hofmann

Die Quelle ſpringt, vereinigt ſtürzen Bäche,
Und ſchon ſind Schluchten, Hänge, Matten grün.
Auf hundert Hügeln unterbrochner Fläche
Siehſt Wollenherden ausgebreitet ziehn.

Verteilt, vorſichtig abgemeſſen ſchreitet
Gehörntes Rind hinan zum jähen Rand;
Doch Obdach iſt den ſämtlichen bereitet,
Zu hundert Höhlen wölbt ſich Felſenwand.

Pan ſchützt ſie dort, und Lebensnymphen wohnen
In buſchiger Klüfte feucht erfriſchtem Raum,
Und ſehnſuchtsvoll nach höhern Regionen
Erhebt ſich zweighaft Baum gedrängt an Baum.

Altwälder ſind's! Die Eiche ſtarret mächtig,
Und eigenſinnig zackt ſich Aſt an Aſt;
Der Ahorn, mild, von ſüßem Safte trächtig,
Steigt rein empor und ſpielt mit ſeiner Laſt.

Und mütterlich im ſtillen Schattenkreiſe
Quillt laue Milch, bereit für Kind und Lamm;
Obſt iſt nicht weit, der Ebnen reife Speiſe,
Und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm.



Ludwig von Hofmann: Zwei Frauen. Paſtell.

Hier iſt das Wohlbehagen erblich,
Die Wange heitert wie der Mund,
Ein jeder iſt an ſeinem Platz unſterblich:
Sie ſind zufrieden und geſund.

Und ſo entwickelt ſich am reinen Tage
Zu Vaterkraft das holde Kind.
Wir ſtaunen drob; noch immer bleibt die Frage:
Ob's Götter, ob es Menſchen ſind?

So war Apoll den Hirten zugeſtaltet,
Daß ihm der ſchönſten einer glich;
Denn wo Natur im reinen Kreiſe waltet,
Ergreifen alle Welten ſich. (Goethes Fauſt II. Teil)

Utopia! Uralter Traum der Menſchheit! Geträumt in blühenden Nächten zwiſchen glanzloſen Tagen des Elends! Von ganzen Generationen erträumt in erniedrigten Jahrhunderten!

Religionen haben den Himmel mit Kontinenten des Glücks und mit menſchlichen Göttern und göttergleichen Menſchen bevölkert. Die Kunſt übertraf die Religion und errichtete das Nirgendwo in Diesſeitsnähe.
Nennt das Land Nirgendwo, Utopia, Arkadien, nennt es, wie ihr wollt. Das Land, in dem „das Wohlbehagen erblich" iſt, empfindſame Künſtler haben es erſchaut in ihren Träumen und lebten fortan nur noch, die Schönheit, die ihr Auge ſah, hymniſch zu beſingen.
Die Sehnſucht nach dem ewigen Frühling erhob ihre Schwingen beſonders in den Zeiten, da ſoziale Not den menſchlichen Geiſt in den Staub zu zwingen trachtete. Perioden, in denen Zuchthausgeſetze und Knechtſchaft die Menſchenherden zu Schur und Schlachtbank trieben, waren der Nährboden all der utopiſchen Träume und Sehnſüchte.
Der klaſſiſche Traum des deutſchen Bürgertums begann mit dem politiſchen Abſtieg dieſer Klaſſe. Sie liebte die Wirklichkeit, ſolange dieſe liebenswert erſchien. Als das Sachliche die Konſtatierung des Niederganges bedeutete, verließ man den Boden und vertraute ſich den rauſchenden Flügeln ſozialer und äſthetiſcher Träume an. Der klaſſiſche Goethe ſteht als typiſche Erſcheinung am Anfang des utopiſtiſch ſchwärmenden Zeitalters. Anſelm Feuerbach ging den begonnenen



L. von Hofmann. Frühling. Kohlezeichnung.
(Mit Genehmigung des Verlags Guſtav Kiepenheuer, Potsdam, dem Werk „L. von Hofmann: Handzeichnungen" entnommen.)



L. von Hofmann: Illuftration zu „Das Hirtenlied" von Gerhart Hauptmann. Holzfchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Carl Reißner, Dresden, L. von Hofmanns Holzfchnittausgabe entnommen.)

Weg in der Malerei weiter, Marées folgte ihm. Und Ludwig von Hofmann ift ihr Nachzügler.
Er ift nicht allein. Gerhart Hauptmann hat das dumpfe Elend der fchlefifchen Weber nur noch als Poftament feines Ruhms, ift Klaffiker geworden, hat die fchwarze Fahne des Florian Geyer in den Winkel gelehnt und den Ölzweig aus Utopia ergriffen. Der Goethe-Nachzügler unferes Zeitalters hat unter feinen Fragmenten – vollendet ift bei ihm, o Ironie, nur das Unklaffifche – „Das Hirtenlied", entfprungen aus dem Überdruß am graufam-grauen Spiel der Wirklichkeit. Mit harten Worten verwünfcht der Dichter fein Los, geboren zu fein in einer Zeit, in der die Not regiert.

> Das Brot, das in dem Kot der Straße liegt,
> Ift mir zum Ekel. Bücke fich, wer will, es aufzuheben . . .

Auf ftarken Armen, von Engelsfittichen umraufcht, läßt fich der Dichter ins Land der Träume tragen.
Ludwig von Hofmann hat das „Hirtenlied" illuftriert. Das ift kein Zufall. Da er kein Illuftrator ift im üblichen Sinne, Eigenes auch in



L. von Hofmann: Illuſtration zu „Das Hirtenlied" von Gerhart Hauptmann. Holzſchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Carl Reißner, Dresden, L. von Hofmanns Holzſchnittausgabe entnommen.)

der Bildbeigabe verſchenkt, ſo beweiſen dieſe Zeichnungen, dieſe Holzſchnitte, daß ſich Hauptmann und Hofmann hier auf einem Weg begegnen. „Arkadiſch frei ſei unſer Glück!" Mit dieſem Aufruf ſtoßen ſie ſich von der Erde ab, deren Kampfgebrüll allerdings nicht danach ausſieht, als ob hier „das Wohlbehagen erblich" wäre.
Der Stil Ludwig von Hofmanns iſt nicht nur aus der als Proteſt gegen das Heute verſtändlichen Abkehr ins idealiſierte Griechenland entſtanden. Er iſt Ausdruck ſeines innerſten Gefühls, das ſeine Beſtimmung ſpürte, als der Geiſt ſeiner Schule ihm offenbar wurde. In Dresden, wo der am 17. Auguſt 1861 geborene Ludwig von Hofmann die Akademie beſuchte, regierten die verſpäteten Klaſſiziſten. Dieſe Maler ſahen damals in jedem Dreckhaufen den Pelion, in jeder Scheune eine Götterbehauſung und „Helenen in jedem Weibe". Von Dresden ging Hofmann nach Karlsruhe, München, Paris, Berlin und ſchließlich nach Italien. Als er 1899 nach Berlin zurückkam und 1903 eine Profeſſur an der Kunſtſchule in Weimar annahm, lebte er nur noch in der Vergangenheit – im Land der ſchönen Träume.

Weimar war fo recht dazu geeignet, fich aus der Gegenwart heraus-fallen zu laffen. Tradition ift in diefem Mufenwitwenfitz alles. Vergangenheit umweht die Stirnen, Spießermilieu umrahmt das Geniale, jede Bank hat ihre Gefchichte und ladet zum Verfinken in Träume ein. Hier ift der Ort, wo der von großer Tradition bewegte Künftler im Traditionellen verharren kann.

In Weimar vollendete fich Ludwig von Hofmann. Große Aufträge ließen erkennen, daß er fich einen feften Platz erobert hatte. Einfach war das nicht, denn feine Malerei ift fo fehr Bekenntnisangelegenheit, daß es kein Wunder nimmt, wenn der Stil Ludwig von Hofmanns trotz feiner dekorativen Note und trotz der reizvollen Motive nicht populär wurde.

Was damals Problem war, ift heute ein überwundener Standpunkt. Wir erfreuen uns an der malerifchen Kultur der großen Bilder aus der weimarifchen Zeit Hofmanns, aber lebendiger ift uns der Graphiker Ludwig von Hofmann. Seit 1916 lebt er in Dresden und kann im Verlag Carl Reißner tätig fein, wie es feinen innerften Wünfchen entfpricht.

Die Bezwingung der Fläche, die er von der Freskomalerei her bis zum



L. von Hofmann: Frühlingsgarten. Kohlezeichnung.
(Mit Genehmigung des Verlags Guftav Kiepenheuer, Potsdam, dem Werk „L. von Hofmann: Handzeichnungen" entnommen.)



L. von Hofmann: Zeichnung.
(Mit Genehmigung der Nationalgalerie Berlin.)

Spiel mit der Fläche beherrſchte, gibt ſeiner Graphik eine monumentale Größe. Das kommt beſonders in den Holzſchnitten zum Ausdruck. Der Holzſchnitt verlangt Knappheit. Ludwig von Hofmann verſteht ſeine Zeichnung dieſem Geſetz der Kürze anzupaſſen. Sein emporgeſtuftes Lebensgefühl, von der ins Überirdiſche hochfliegenden Dichtung noch mehr entflammt, formt mit feſten und beſtimmten Strichen die kleinſte Fläche zum Gebäude, deſſen Architektur infolge ihrer rhythmiſchen Belebung bezaubert. Geſtalten und Landſchaft ſind zu höchſter Harmonie vereint. Hier ſchafft ein Künſtler, der die Natur und die Menſchen und die Tiere liebt, der ſie anbetet und der ſie deshalb nur in ihrer Verklärung darſtellen kann.
Als die Gewalt des tänzeriſchen Ausdrucks noch nicht für den Alltag entdeckt war, hat Ludwig von Hofmann bereits die große Blattfolge „Tänze" geſchaffen. In dieſe Blätter hat er ſein ganzes Gefühl ausgeſtrömt. Eine unendliche Melodie baut unzählige Formenvariationen

auf. Seliges Beraufchtfein, ewiger Frühling tanzt in weicher Entzückung. Bewegung ift alles. Das Körperliche wird nicht mit der Leidenfchaft des ins Muskelfpiel verliebten akademifchen Aktzeichners gegeben. Ludwig von Hofmann ift in den bewegten Körper verliebt, er gibt feine Form nicht ohne Freude an der Schönheit des menfchlichen Körpers, aber er ordnet alles dem Rhythmus unter.
Sein kosmifches Gefühl äußert fich im rhythmifchen Schwung. Mit dem befchwingten Strich fängt Hofmann die Allwelt ein. Es ift die Form, die feiner Traumland-Ideenwelt entfpricht. Mufik, die aller Wirklichkeit die Schwere nimmt.
Die Kunft Ludwig von Hofmanns hat eine für unfere Tage manchmal zu feine Melodie. Oft ift fie uns zu blaß, zu ätherifch. Hingehauchte Sehnfucht nach fernen ftillen Infeln. Doch manchmal verfenken wir uns gern in den Zauber ferner Harmonien und geben uns befeligt den Träumen hin.
In den Stunden, von Träumen gefchaukelt, von Frühlingslüften angeweht, fegelnd durch das Reich unermeßlicher Hoffnungen, in diefen Stunden des Halbfchlafs und der Luft am Hingegebenfein find wir der Kunft Ludwig von Hofmanns nahe. Himmel und Erde löfen fich ineinander auf. Das gibt einen Klang, deffen Wunderkraft uns mit feligem Taumel in den tänzerifchen Rhythmus wirft.



L. von Hofmann: Roffebändiger. Federzeichnung.
(Mit Genehmigung des Verlags Guftav Kiepenheuer, Potsdam, dem Werk „L. von Hofmann: Handzeichnungen" entnommen.)

Lachen, um nicht zu weinen

Heinrich Zille



„Sie haben woll fonft keene Zeit, det fe det noch bei'n Regen miffen zurechte fingern!" Die Anfprache der fo wenig Vertrauen erweckenden Geftalten in der verregneten Gaffe hätte wohl zarteren Kunftjüngern das Zeichnen verleidet. Mir find die Menfchen und Gaffen feit langem vertraut, wie mal jemand fagte: Det is Zille fein Milljöh! Der fünfte Stand. Menfchen, die ihrem Gefchick nicht entgehen können, die das Refultat der heutigen und früheren Gefellfchaftsordnung find. Bedau-

ernswerte, in der „Charité" oder im „Fröbel" geboren, finden ſie ihren Lebensweg ſchon in harten Lettern vorgeſchrieben.
Zuſammengepfercht in hohe Mietskaſernen mit ſchmalen ungelüfteten Treppen. Elende Zufluchtsorte in naſſen Kellern und über ſtinkenden Ställen, ohne Luft und Sonne . . . „Man kann mit einer Wohnung einen Menſchen genau ſo gut töten wie mit einer Axt!"
Garſtige finſtere Höfe, ſtinkende Müllkaſten, die verſchwiegenen Leichenhallen für „Abgetriebene" und Neugeborene.
Unter Schlafleuten und Abſteigemädchen – ſo entwickelt ſich der Lebensfilm Abertauſender.
Eine Welt für ſich – die man bekämpft – aber nicht heilt!
Das iſt nicht die Sprache eines Malers, der „dem Zug der Zeit folgend" auch einmal ein Armeleutebild malt. Heinrich Zille zeichnet und beſchreibt ſein eigenes Daſein. Der Geruch der Armut, von der Stunde der Geburt an um ihn, umgibt ihn auch noch, als er 1924 zum Mitglied der Akademie erhoben wurde. Sarkaſtiſch äußert er ſich über ſeinen Aufſtieg: „Meine erſte eigene Wohnung war im Oſten Berlins im Keller; nun ſitze ich ſchon im Weſten, vier Treppen hoch, bin alſo auch geſtiegen." Übrigens wurde die ſpäte Ehrung des alten Meiſters durchaus nicht zu einer Kundgebung der ganzen Nation. Das völkiſche Blatt „Fridericus" ſchrieb: „Der Berliner Abort- und Schwangerſchaftszeichner Heinrich Zille iſt zum Mitglied der Akademie der Künſte gewählt und als ſolches vom Kultusminiſter beſtätigt worden. Verhülle, o Muſe, dein Haupt!" Gott, welch erhabenes Pathos! Heinrich Zille iſt freilich alles andere als pathetiſch. Als er bei der Abſtimmung in der Akademie als „Jüngſter" von Platz zu Platz gehen und die Stimmen einſammeln mußte, zeigte er wenig Neigung, die vom „Fridericus" geforderte Würde zur Schau zu tragen. Er bemerkte vielmehr: „Na, det jeht ja noch, aber muß ick als Lehrling nu ooch den Schnaps for de anderen holen?" Wo Zille hinkommt, verbreitet ſich eine Atmoſphäre, in der die Äſthetik des pathetiſchen Idealismus zu exiſtieren aufhört. Heinrich Zille wurde am 10. Januar 1858 geboren. Die graue Not war ſeine Hebamme. Sie blieb ſein Tiſchgaſt ein Menſchenleben lang. Der Junge, der frühzeitig das wahre Geſicht des Daſeins kennenlernte und dem ſich die tauſend Einzelheiten der großen ſozialen Tragödie früh einprägten, wurde Lithograph. Der „alte Hofemann", bei dem er ſich



Heinrich Zille: Ins Waſſer. Lithographie.
(Mit Erlaubnis des Verlags Carl Reißner, Dresden dem Buche „Berliner Geſchichten und Bilder" entnommen.)

weiterbildete, ließ ihn gern ſeine Skizzen und Zeichnungen anſehen und abmalen, ſagte aber: „Gehen Sie lieber auf die Straße, raus ins Freie, beobachten Sie ſelbſt, das iſt beſſer als nachmachen." Und Zille



Heinrich Zille: Aus großer Zeit. Lithographie.
„Nich mal begraben kann man wer'n, det jiebt keene Särje mehr!" – „Ick fange an zu stinken, dann wer'n se mir schon holen!"
(Mit Erlaubnis des Verlags Carl Reißner, Dresden, dem Buche „Berliner Geschichten und Bilder" entnommen.)

ging auf die Straße, hatte den sozialkritischen Einschlag im Gefühl, das proletarische Element im Blut, sah vor sich die Lüge als die Königin im Hause der offiziellen Kunst und auf der anderen Seite die Opfer der Gesellschaft, die Zertretenen, die Vergessenen und Mißhandelten, und wuchs in seine Aufgabe hinein.
Zille will nicht packen wie Käthe Kollwitz, deren soziales Mitleiden die Kraft stärkster Erschütterung entfaltet. Er will auch nicht packen wie George Grosz, der mit scharfen Strichen in das faule Fleisch der Gesell-



Heinrich Zille: Schmollis. Lithographie.
„Jeſtern hatt' ick an die andere Bruſt noch den Kleen' von Jeheimrats; da ham die beeden mit'nander Brüderſchaft jetrunken!"
(Mit Erlaubnis des Verlags Carl Reißner, Dresden, dem Buche „Berliner Geſchichten und Bilder" entnommen.)

ſchaft ſchneidet und deſſen Religion der Haß iſt. Heinrich Zille hat das ſoziale Mitleid, oft auch die Bitterkeit des Haſſes, aber er hat dazu eine Art fataliſtiſche Philoſophie, wie ſie die „Kunden" haben, die wiſſen, daß die Erde rund iſt und daß die Menſchen alle miteinander ſchließlich Würmerſpeiſe werden. Zille hat ein naſſes und ein heitres Aug', ein Schmerzgelächter.

Schwerhörige wollen in ihm nur den Witzbold hören. Sie katalogiſieren ihn unter die Witzblattzeichner. Das trifft auf ihn ſo wenig zu, wie es etwa auf Daumier zutrifft. Es ſind Witze, die auf ein erſtes Auflachen einen plötzlichen Schreck folgen laſſen. Dem Lachenden bleibt die Fröhlichkeit im Halſe ſtecken. Etwa bei der Zeichnung, die ein elendes Loch von Wohnung zeigt, zwei halbverhungerte kranke Frauen und

fünf Kinder verkommen in der Bude. Ein Mann mit der Mappe, „Wohlfahrts"beamter oder so was, steht an der Tür: „Na, so schlimm ist's wohl noch nicht, da sind ja noch Goldfische!" Die Kinder antworten: „Det sind Jroßmuttern ihre von de joldene Hochzeit, die fressen nischt, die sind aus Blech." – Überhaupt die Kinder! Zille teilt seine stärksten Erschütterungen durch den Mund der Kinder mit, dieser großstädtischen Proletarierkinder, die in lichtlosen Höfen dahinwelken und die als einziges Sicherheitsventil ihres Lebens den Berliner Witz haben, in dem viel Lebensklugheit, viel Konsequenz und noch mehr Schnoddrigkeit ist. Diesen Witz, dessen Binnenseite die Tragik ist, steigerte Zille nach der Revolution, die auch ihn von der fatalen Kriegsproduktion befreite,



Heinrich Zille: Junge Frau mit Kind.
Kreidezeichnung.
(Mit Erlaubnis des Rembrandt-Verlags, Berlin-Zehlendorf, dem Buche „Die Zeichner des Volkes" entnommen.)



Heinrich Zille: Großmutter. Kreidezeichnung.
(Mit Erlaubnis des Rembrandt-Verlags, Berlin-Zehlendorf, dem Buche „Die Zeichner des Volkes" entnommen.)

oft zur sozialen Anklage. Die Schärfe des Klassenkampfes, der vor seinen Fenstern in der brutalsten Form tobte, erregte auch den Zilleschen Stil. Das fröhliche Funkeln erlosch in seinen Augen, und die grausame Anklage hatte das Wort. Seine zeichnerische Form aber steigerte

er nur wenig. Sie genügte ihm. Und ſie wurde verſtanden, freilich nur im Oſten und Norden Berlins. Im übrigen Berlin waren nur wenige, die Zilles wirklichkeitsechte, treffſichere Kunſt ſchätzten. Wenige erkannten in dieſen Zeichnungen, daß hier einer ſchafft, der den Sinn für das Weſentliche hat und der nicht nur über gute Einfälle, ſondern auch über eine auf ſcharfe Beobachtung und unermüdliche Arbeit geſtützte Technik verfügt. Die anderen hielten ſich über die ſtete Wiederkehr einiger Typen und über den feſtſtehenden Stil auf – wie lächerlich, ſich über eine charakteriſtiſche Handſchrift aufzuregen! –, und das übrige Gros entrüſtete ſich über die „Verunglimpfung Berlins und ſeiner Bewohner"! Allerdings, Ruhmeshallenkunſt war das nicht, auch nicht Illuſtration zu dem Operetten-Berlin, „wie es weint und lacht". Zille hat weder billige Sentimentalität noch billiges Pathos. Er zeichnet das unbekannte Berlin, das nicht von den Ausſichtswagen durchkreuzt wird und das nicht auf den Anſichtspoſtkarten erſcheint. Das Berlin, das die herrſchende Geſellſchaft gern vergeſſen möchte, wie ein Schuldbeladener gern das bleiche Antlitz ſeines Opfers aus dem Gedächtnis ſtreichen will. Die Zilleſchen Dirnen-, Zuhälter-, Bettler- und Verbrechertypen ſind weder aus tendenziöſen Gründen lilienreine Engel, noch ſind ſie ſchlechtweg Geſindel. Es iſt das Große der Kunſt Zilles, ſie als Reſultate der Geſellſchaftsunordnung darzuſtellen, ohne ſie deshalb mit Glacéhandſchuhen anzufaſſen. Die Weltanſchauung des Malers iſt es, die ſeinen Typen jenes verſteckte Menſchliche gibt, das ſich ſo oft in einer charakteriſtiſchen Redewendung, von Witz durchleuchtet, äußert.

Allmählich wurden dieſe menſchlichen Werte erkannt. Die Leute ſpürten hinter dem Witzblattformat, hinter dem ſchnoddrigen Witz und hinter der ſchnoddrigen Zeichnung die tragiſche Tiefe. Die Hintergründe der Zilleſchen Motive wurden deutlich, und ſchaudernd ahnte die Geſellſchaft ihre Mitſchuld an der Not dieſer in grauenhaften Löchern übereinandergehäuften Mitmenſchen, die ſich mit Alkohol betäuben, damit ſie nicht die Schwindſucht und die Syphilis und den Hunger leibhaftig vor ſich ſehen. Das ſoziale Mitgefühl wachzurufen, das iſt Heinrich Zilles Lebensaufgabe. Max Liebermann, der ſo vielen Schaffenden den Weg bereitete, hat auch die einzigartige Kunſt Zilles früh verſtanden. „Wer iſt ein Meiſter?" ſo ſchrieb er an Zille. „Der uns mit den Mitteln ſeiner Kunſt ſein ſeeliſches Erlebnis ſo zu übermitteln verſteht, daß wir es miterleben.



Heinrich Zille: Akt. Zeichnung.
(Mit Erlaubnis des Rembrandt-Verlags, Berlin-Zehlendorf, dem Buche „Die Zeichner des Volkes" entnommen.)

Und so ein Meister sind Sie! Tausende und aber Tausende werden achtlos, und wenn sie darauf achteten, sogar mit Abscheu an den Szenen, die Sie schilderten, vorübergehen, wenn sie ihnen im Leben begegneten. Sie aber werden von ihnen tief bewegt. Das große Mitleid regt sich in Ihnen, und Sie beeilen sich, wie Figaro sagt, darüber zu lachen, um nicht gezwungen zu sein, darüber zu weinen."
Solche Anerkennung war selten. Erst 1907 war Zille so weit, daß er

das gewerbsmäßige Schaffen verlaſſen und ſich ganz mit dem befaſſen konnte, was ihn bewegte. Ein Denkmal aber hatte ihm die Stadt Berlin ſchon 1898 geſetzt! Und dieſe Epiſode iſt ſo köſtlich, daß ſie von Zille ſelbſt ſein könnte! Der Bildhauer Kraus war von dem verfloſſenen Wilhelm dem Zweiten beauftragt worden, für die Siegesallee, den größten Kitſch des Jahrhunderts, die Gruppe des Markgrafen Heinrich das Kind herzuſtellen. Kraus war in Verlegenheit, wo er die Porträts der Nebenbüſten Wratiſlaw IV. und Wedigo von Plothow hernehmen ſollte, da jegliche Überlieferung fehlte. Zille ſaß für den Kartoffeljunker von Plothow Modell. So hat Berlin ein Zilledenkmal! Ausgerechnet in der Siegesallee, in der Anfahrtsſtraße zum nationalen Elyſium!
Das heutige ſozialkritiſch orientierte Kunſtſchaffen iſt inhaltlich und formell radikaler als die Kunſt Zilles. Doch Heinrich Zille behauptet ſeinen Platz. Gehört er doch zu den wenigen, die ihren eigenen Stil haben. Die Handſchrift von Heinrich Zille iſt nicht ſo intellektuell, nicht ſo geiſtreich konſtruiert wie die moderne, ſie iſt proletariſch, echt und einfach. So einfach und beſcheiden wie Zille ſelbſt, der ſtets bereit war, einzugeſtehen, daß es ihm noch lange nicht gelungen iſt, das Leben ſo zu faſſen, wie er es wollte, der aber auch wußte, daß er Jüngeren und Kräftigeren ein Anſporn war, die ſoziale Note beherrſchend in die Kunſt zu tragen.



Heinrich Zille:
Die Wurſt. Federzeichnung.
(Mit Erlaubnis des Rembrandt-Verlags, Berlin-Zehlendorf, dem Buche „Die Zeichner des Volkes" entnommen.)

Rückkehr zur Werkstatt

Emil Orlik

Als das vorige Jahrhundert zu Ende ging, hatte das kleinbürgerliche Zeitalter die Malerei vollkommen ruiniert. „Ernſt iſt das Leben, heiter iſt die Kunſt", der heroiſche Kleinbürger Schiller hatte das Stichwort gegeben, und ſeine Epigonen hatten die Kluft zwiſchen Leben und Kunſt noch verbreitert. Erſt die Induſtrialiſierung des europäiſchen Kontinents formte eine neue Äſthetik. Das wirtſchaftliche Muß diktierte, und ſiehe da: plötzlich war das Häßliche von geſtern das Schöne von heute.
Der Umſturz der Malerei riß bereits die ſteife Kruſte veralteter Anſchauungen auf und brachte die Götzen des Ateliers zum Wackeln, als Emil Orlik ſeine Laufbahn begann. Geboren am 21. Juli 1870 in Prag, ummauert von der kleinbürgerlichen Welt dieſer Stadt, ſpäter verirrt in das Atelierlabyrinth von München, wo dem Neuen jeder Fußbreit Boden nur grollend gewährt wurde, war es ein Wunder und nur dem Schöpferiſchen in Orlik zuzuſchreiben, daß er ſo klare Linie hielt. Dieſe Linie begann mit der Abkehr von der hinter Bohemienpoſe verſteckten Atelierroutine und der Rückkehr zum Handwerklichen. Orlik verzichtete auf den imaginären Ruhmesglanz um Malerlocken und lernte das Bewußtſein lieben, ein Arbeiter der Kunſt zu ſein.
Angeregt von gleichgearteten Zeitgenoſſen, etwa von dem Engländer Nicholſon und dem Franzoſen Vallotton, erkannte Emil Orlik die im Material ſchlummernden und bis dahin mißachteten Geſetze der Graphik. Der Handwerkergeiſt ſeiner Familie erwachte in ihm und ließ ihn aus dem Atelier eine Werkſtatt machen. Ideen und die Gabe des begnadeten Handgelenks genügten ihm nicht. Er ſah ein, daß es notwendig iſt, wie die Alten „von der Pike auf zu dienen", das Handwerk-



Emil Orlik: Medine el Fayum. Zeichnung.
(Mit Erlaubnis des Verlags A. Schumann, Leipzig, aus „Meifter der Zeichnung, Emil Orlik" entnommen.)

liche zu lernen, das Material zu begreifen. Bis zu feiner Zeit verbot es der Stolz des Künftlers, der „mit dem König auf der Menfchheit Höhen wandelte" (nicht etwa „ging"), das Kleid des Arbeiters anzuziehen und ein Bild zu reproduktiven Zwecken in Holz zu fchneiden. Das ließen die Künftler andere tun und verzichteten damit felbft auf die handfchriftliche Originalität der Reproduktion. Es ift Orliks hiftorifches Verdienft, den Sinn der Graphik erfaßt und fo mitgeholfen zu haben, ein neues Zeitalter der graphifchen Künfte heraufzurufen.
Japan wurde damals die große Mode. Die von ihren Binnenheiraten degenerierte Maleraristokratie fchrie entzückt auf, als diefe durch das feine Sieb Jahrtaufende alter Kultur gegangene Kunft entdeckt wurde. Ohne fich die Mühe zu machen, dem Japanifchen näher auf den Leib zu rücken, was dazu geführt hätte, den kräftigen, im chinefifchen Volkstum, ja im Barbarifchen wurzelnden Stamm zu erkennen, begnügte man fich mit dem Blütenregen, der von den äußerften und dünnften Zweigen des riefigen Baumes auf Europa niederregnete. Das Äußerliche der japanifchen Farbenholzfchnitte wurde von gewandten Händen nachgeahmt, das Stenographifche wurde Selbftzweck, und mit Vergnügen wurden die luftdünnen Farbenhufcher zum herrfchenden Stil

erhoben. Aber dieser Japanismus hatte wenig mit der Kunst des fernen Ostens zu tun. Orlik, dem oberflächliche und deshalb schnell mit ihrem Urteil fertige Kunstbanausen vorwerfen, daß er sich sofort jeder neuen Kunstform anzupassen verstünde, Orlik reiste um 1900 nach Japan, um dort seine Lehr- und Wanderjahre, die ihn bereits durch halb Europa geführt hatten, zu einem gewissen Abschluß zu bringen.
„Lange Zeit," so schrieb Emil Orlik in einem 1901 verfaßten Artikel über den Farbenholzschnitt in Japan, „bevor ich an die Möglichkeit denken konnte, eine Reise nach Japan zu unternehmen, führte mich meine Phantasie dahin. Als ich aber zum Holzschnitt kam, zur schwarzen Platte farbige gesellte und in diesen Versuchen der Technik der Japaner nachging – da wurde der Wunsch zur Begierde, hinüberzufahren nach dem Lande alter Kultur und seltsamer Art und diese seltene Kunst und Technik an Ort und Stelle zu lernen. So bin ich Anfang 1900 auf die Wanderschaft gezogen. Bei Holzschneidern und Druckern habe ich das Technische dieser Kunst gelernt wie ein Geselle sein Handwerk . . . Das ganze Verfahren ist im Prinzip so einfach wie unser Kupferstich oder der Steindruck. Aber eine Menge kleiner Praktiken und Handgriffe gibt es, deren Kenntnis nötig ist, die vom Vater auf den Sohn, vom Meister auf den Gesellen überkommen sind. Holzschneider und Farbendrucker sind in Japan ein Werkzeug des Malers. Peintres-graveurs in europäischem Sinne hat es in Japan nie gegeben. Es ist bekannt, daß Utamaro und Hokusai für bestimmte Verleger gearbeitet haben, und ein bestimmter Holzschneider und Drucker arbeitete nur dienlich den Bestrebungen der Meister: geradeso wie fast drei Jahrhunderte vorher die Holzschneider des großen Meisters von Nürnberg seinen Linien das Relief gaben. Es gibt manches Gleiche in der Technik des alten deutschen Holzschnitts und in dem der Japaner. Nürnberg und – Tokio! Jahrhunderte und Tausende von Meilen! Raum und Zeit . . ."
Orlik verehrte das Japanische nicht bedingungslos. Er wußte, daß der auf den europäischen Markt geworfene japanische Holzschnitt in der Hauptsache nicht viel mehr war als ein Reproduktionsverfahren wie damals der in Deutschland viel zu Reproduktionszwecken angewandte Holzstich, der mit dem Holzschnitt als material- und kunstgerechtes Ausdrucksmittel herzlich wenig zu tun hat. Orlik kannte auch den ver-

derblichen Einfluß der europäifchen Anilinfarben, die den Niedergang der japanifchen Graphik befchleunigten. Die Nachahmung des europäifchen Holzftichs und die Einführung der Reproduktionsmafchine in Japan vollendeten die Kataftrophe. Orlik beeilte fich, diefe untergehende Kunft zu ftudieren, ehe fie von der Zivilifation verkitfcht wurde. Begeiftert trat er dafür ein, diefe köftliche Kunft zu erhalten: „Abgefehen davon, daß ein äfthetifches Moment darin liegt, ein graphifches Werk von A bis Z nur mit der Hand fertigzuftellen, ift der künftlerifche Reiz diefer Technik ein fo hoher, daß es fich wahrlich verlohnt, ihr bei uns ein Heim zu geben. Hat man die praktifchen Handgriffe einmal kennengelernt, fo wird diefe Technik in ihrer einfachen Wefenheit ein wunderfames Werkzeug graphifcher Kunftübung. Denn in ihr finden wir eine Kunft, die den Beftrebungen der Guten in unferer Zeit entgegenkommt: einfach zu fein! Das Einfache in höchftem Maße entwickelt und verfeinert in feiner Einfachheit!"
Ungeheuer angeregt von den japanifchen Erlebniffen, ftürzte fich Orlik mit verdoppelter Kraft in das graphifche Schaffen. Er bewies, daß man die äfthetifche und technifche Kultur eines Volkes und eines großen Künftlers auf fich wirken laffen kann, ohne feine eigene Art aufgeben zu müffen. Orlik blieb Orlik. Er hatte in Japan nur beftätigt gefunden, was er gefühlt hatte. Wäre ihm vor der Japanreife nicht fchon das Gefühl für den Raum und für den wefentlichen Strich gegeben gewefen, er hätte daheim bleiben können. Aber fo lernte er die letzten technifchen Feinheiten hinzu, fein Gefühl für das Material vertiefte fich, und fein Wiffen von der Notwendigkeit der handwerklichen Grundlage verankerte fich auf felfenfeftem Boden.
Der lebendige Künftler in ihm ließ nie den Nur-Techniker die Oberhand gewinnen, ließ ihn auch nie bei einer eroberten Technik verharren. Orlik hörte nie auf hinzuzulernen. Nichts war ihm zu klein, das ihm nicht Gegenftand feines graphifchen Schaffens hätte fein können. Wie die japanifchen Handwerker-Künftler ging er der Struktur des Holzes nach, ließ das Leben des Materials, das fich in der Maferung äußert, mit in das Leben des Bildwerkes hineinfpielen und wußte die beim Einfärben des Holzftocks oder der Platte fich ergebenden Zufälligkeiten zu mitwirkenden Faktoren zu erhöhen. Niemals vermaß er fich, die in Jahrtaufenden gepflegten und aus fich heraus erblühten Kräfte der



Emil Orlik: An der Mutterbruſt. Zeichnung.
(Mit Erlaubnis des Verlags A. Schumann, Leipzig, aus „Meiſter der Zeichnung, Emil Orlik" entnommen.)

japaniſchen Graphik nachzuahmen, er war ſich immer klar, Europäer zu ſein und nicht aus ſeiner Haut herauszukönnen, aber er wußte mit derſelben Beſtimmtheit, was Europa von den Oſtaſiaten lernen konnte.

Selbſt immer angeregt, ſelbſt immer alles Gute inſtinktiv fühlend und verarbeitend, wurde Orlik mehr und mehr ein großer Anreger der heranwachſenden Malergeneration.
Ein Aufreger wurde er nicht, wollte es nicht ſein. Die genialiſche Klaue eines Munch hatte er nicht, täuſchte ſie auch nicht vor. Mag ſein ſprunghaftes Weſen vielen auch noch ſo allzu anpaſſungsfähig erſcheinen, eines iſt allen ſeinen Techniken und Motiven innewohnend: das Orlikſche, das iſt eine ungeheure zeichneriſche Fähigkeit, eine hochkultivierte Technik und eine ausbalancierte Kompoſition. Ob er auf dem Gebiete der angewandten Graphik arbeitete, Exlibris, Plakate, Buchkunſt ſchuf, ob er ſeine Reiſeerinnerungen, Landſchaften und Geſtalten, graphiſch

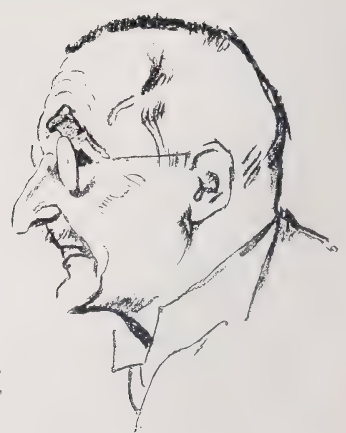


Emil Orlik: Rückenakt. Zeichnung.
(Mit Erlaubnis des Verlags A. Schumann, Leipzig, aus „Meiſter der Zeichnung, Emil Orlik" entnommen.)



Emil Orlik: Ernst Haeckel. Radierung.
(Mit Erlaubnis des Verlags der Neuen Kunsthandlung, Berlin W.)

festhielt, ob er radierte Kopien von Meisterwerken der Malerei in zäher Entfaltung aller feiner technischen Fähigkeiten aus dem Material herausholte, ob er die Bildnisse großer Persönlichkeiten der Vergangenheit



Emil Orlik: Frank Wedekind. Lithographie.
(Mit Erlaubnis des Verlags der Neuen Kunſthandlung, Berlin W.)

aus ihren Werken und ihrem Weſen heraufzauberte oder ob er großen Zeitgenoſſen, Komponiſten, Dichtern, Kollegen, Politikern und Schauſpielern das Geſicht gab, mit dem ſie im Gedächtnis der Menſchheit fortleben werden, immer fand Orlik das Weſentliche ſeines Objektes und immer die weſentliche Form.

Kleine Bildchen Orliks, die gegenüber den damals gebräuchlichen Rieſenſchinken der Malerei wie eine Herausforderung Davids an Goliath wirkten, haben ein derart intenſives Leben, ſind ſo dreidimenſional komponiert, ſind ſo von Licht und Luft durchfloſſen, daß ſie ihre großen Gegenüber mehrfach an Leben, ſogar oft an „Monumentalität" übertreffen.

Orlik verſteht die Interpunktion eines graphiſchen Satzes meiſterhaft. Seine Radierungen haben alle Töne vom zarteſten Hauch bis zum ſaftigſten Dunkel. Farbig iſt er von größter Delikateſſe. Seine Holzſchnitte haben eine klare Architektur und die Muſikalität des Umriſſes. Selbſt dort, wo Orlik illuſtrativ bleibt, verklärt eine hohe künſtleriſche und menſchliche Auffaſſung das Gegenſtändliche.

In den Jahren nach 1900 iſt die europäiſche Malerei, wie von innerer Unruhe getrieben, von Problemen zu Problemen geſprungen. Viele neue Theſen wurden verkündet und wieder mit Füßen getreten. Maler,



Emil Orlik: Gerhart Hauptmann. Zeichnung.
(Mit Erlaubnis des Verlags A. Schumann, Leipzig, aus „Meifter der Zeichnung, Emil Orlik" entnommen.)

die vor einem Jahrzehnt die bürgerliche Welt aus den Angeln heben wollten, find heute die Stützen der von ihnen einft mit Bomben beworfenen Gefellfchaftsordnung. Die Apoftel von geftern find die

Pharifäer von heute . . . Nach der Japanmode kam die Begeifterung für die Welt der Primitiven. Der Japanismus rettete fich in das Kunftgewerbe, Mode wurde die Negerplaftik und die exotifche Romantik. Dann fchnippften Spiralen, Würfel fchoben fich ineinander, Aftralleiber geifterten, und endlich wurde das Hofianna der Sachlichkeit verkündet . . . Orlik aber, der „Allzu Sprunghafte", der „Allzu Anpaffungsfähige", wich in Wirklichkeit nie von der in feinem Wefen beginnenden Bahn ab. Er entwickelte fich in dem Tempo, das die Natur hat. Orlik geht feinen Weg wie ein Mann, der feine Kräfte kennt und der ein Ziel hat – ein Verbindungsmann zwifchen Morgen- und Abendland, ein Botfchafter der Kunft, die über die Grenzen der Nationen hinwegfchreitet.



Ernft Barlach: Holzfchnitt zu Goethes „Walpurgisnacht".
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caffirer, Berlin.)

Der Einsame

Ernst Barlach



Ernſt Barlach: Holzſchnitt zu dem Drama „Der Findling".
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caſſirer, Berlin.)

Wenn der Himmel ſich grau verhängt und der Sturm in den Hofecken heult, wenn eine verlaſſene Seele im Dunkel hockt und ihre Einſamkeit mit Geſtalten aus Erinnerung und Ahnung erfüllt, dann iſt Barlach nahe.
Neben dem geiſtreichen Geflüſter und der delikaten Sinnlichkeit der Franzoſen, neben den aufgeregten Diskuſſionen und den romantiſchen Geſchichten der Deutſchen, neben der pathetiſchen Eleganz der Italiener



Ernſt Barlach: Frau mit Stock. Holzplaſtik.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caſſirer, Berlin.)

und der raffinierten Kindlichkeit der Ruſſen wirkt eine Plaſtik von Barlach wie ein plötzliches Nebelhorn. Tieriſch, naturgewaltig, das dumpfe Gebrüll des Nordens.

Im Jahre 1906 war Ernſt Barlach in Rußland. „Ich ſah," ſo ſchrieb er an einen Freund, „ich ſah das Volk und ſah die Plaſtik, um die ich mich vergebens gequält hatte." Was hatte er gefunden? Den ruſſiſchen Menſchen der Vorkriegszeit, den rückſtändigen Sucher, das greiſe Kind, die einſame Maſſe. Ernſt Barlach hatte ſich ſelbſt gefunden. Seit

dieser Zeit geht der Barlachsche Mensch durch die Kunst. Einsam, mit gequältem Gang, mit sich selbst im Streitgespräch. Er geht über große Ebenen, unter einem tief hängenden Himmel dahin, vorgeneigt, Schmerz in den Zügen, Selbstmordgedanken hinter der zornigen Stirn, mit geballten Fäusten und mit brechenden Füßen, ein wandelnder Klotz mit einem Irrlicht in der Brust.
Ernst Barlach müht sich, das Unfaßbare zu ergreifen. Er begnügt sich nicht damit, menschliche Unzulänglichkeit in übermenschliche Allzulänglichkeit zu strecken. Das Unfaßbare versucht er nicht darzustellen mit überschlanken Formen und auseinanderflatternden Körperteilen. Im Gegenteil, er packt das geheimnisvolle Etwas in dumpfe, fast un-



Ernst Barlach: Holzschnitt zu dem Drama „Der Findling".
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Cassirer, Berlin.)

bewegliche Körpermaſſen. Breite, zäh verwurzelte Körper wachſen wie aus unterirdiſchen Tiefen auf. Aber kaum eine der Geſtalten iſt ohne Geheimnis. Dieſe breiten, maſſigen Körper werden von einer ſtarken Unruhe erfaßt. Etwas von innen heraus reißt ſie aus ihrem Gleichgewicht. Sie ſind wie Schiffe im Nebel.
Das Material Ernſt Barlachs iſt das Holz. Es liegt nahe, ſich vorzuſtellen, daß Barlach in einer lehmigen Maſſe das geeignetſte Material für ſeine Geſtalten finden müßte: Leiber aus dem Schlamm der Tiefe, Erdenklöße, in denen die Seele wie ein Zauberſpruch in Golems Körper ſitzt. Geſtalten, in denen der dumpfe Odem des chaotiſchen Anfangs wäre, ſchon vom Material her. Aber Barlachs Formſtoff iſt das Holz. Ernſt Barlach hat eine neue Ausdrucksmöglichkeit für dieſes Material entdeckt. Er läßt es in ſeiner Urform als Holzblock beſtehen. Eine Scheu iſt in ihm, mit dem Meſſer den Kern dieſer gewachſenen Maſſe zu treffen.
Ein Holzbildhauer bleibt Barlach auch, wenn er graphiſch arbeitet, die graziöſen Nuancen der Radierung intereſſieren ihn wenig. Seiner altmeiſterlichen Äſthetik liegt die harte Schwarzweißſprache des Holzſchnittes am nächſten. Es erſcheint ihm nutzlos, der Welt eine neue Technik des Holzſchnitts zu ſchenken. Nie verleugnet er den Holzſchnitt, das herausſpaltende Meſſer.
Die Lithographie zwingt ihn zu toniger Weichheit. Aber Barlach verliert ſich auch hier nicht ins Idylliſche. Er baut aus den aufgelockerten Strichen feſte Körper und legt traurige Schleier über ſie hin. Die grelle Beleuchtung der Holzſchnitte weicht hier den verdüſternden Schatten, dem fließenden Nebel.
Der Dramatiker Barlach gibt den Geſtalten des bildenden Künſtlers Barlach eine Zunge. Die Figuren der Plaſtiken und Graphiken treten aus dem Wortnebel der Dramen heraus.
Sie alle leiden daran, geboren zu ſein. Ihre ſeeliſche Vereinſamung iſt grenzenlos. Aber ſie ſind nicht ſtark genug, das Los der Einſamkeit ſtolz zu tragen. Sie ſchreien nach dem Mitmenſch und nach Gott. Barlachs Religioſität iſt weder Kirchenglaube noch fromme Einfalt. Er ſieht auch hier ein Unfaßbares, keine Einheit, ſondern einen zerſtörenden Widerſpruch. Barlach iſt kein Nachfolger der handwerklichen kleinbäuerlichen Herrgottsſchnitzer. So einfach erſcheinen ihm die



Ernſt Barlach: Serbiſche Elegie. Lithographie.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caſſirer, Berlin.)

Dinge nicht. Er fragt, fordert Antwort, meutert gegen eine billige Phrase „Gott" und hört nicht auf, nach der Rechtfertigung Gottes für das Böse, „das er in die Welt setzte", zu fragen. Er selbst findet keine Antwort darauf. Sein Drama „Die Sündflut" ist die Verzweiflung über die vom Aussatz behaftete Schöpfung. „Die Zeit ist faul, wo sich ein Gott damit quälen muß, seiner Welt Atem in Wasser zu verwandeln. Ein schönes Geschäft für einen Herrn!"
Barlachs selbstmörderische Philosophie „Es gibt nicht rechts, es gibt nicht links mehr . . . es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich – über sich" (im Drama „Der arme Vetter") verdeckt die Einsamkeit eines dem gesellschaftlichen Dasein entrückten Menschen mit dem pathetischen Mantel. Der Abscheu vor der menschlichen Gesellschaft, vor dem „normalen" Bürger, vor dem Raubtier Zeitgenosse, „gemästet von Selbstachtung" („Der blaue Boll"), treibt Barlach nicht in eine Angriffsfront wider den antisozialen Geist. Er bringt die in sich Seßhaften höchstens ins Schwanken, läßt den mit gesundem Besitz ausstaffierten Bürger unter Anfällen seelischer Erschütterungen keuchen, in Amt und Würden sitzende Ehrenmänner, plötzlich von einem Wind aus der Welt ferner Sterne angeweht, wie Betrunkene reden, läßt in massiven Leibern plötzlich den Knecht Seele aufstehen, aber nirgends langt es zu einer klaren Formulierung der Kriegserklärung. Wenn der Barlachsche Mensch zum Angriff ausholt, verzerrt er sein Antlitz vor Qual, und sein Schritt wird gehemmt vom Zweifel über die Notwendigkeit der Tat.
Der Krieg, dieser große Prüfstein der Charaktere, hat auch das Barlachsche Weltbild ins Wanken gebracht. Barlachs Mangel an politischer Klarheit verführte ihn zu einigen Zeichnungen, die geeignet sind, den Glauben an die Tiefe seiner Problemstellungen zu erschüttern. Die Tatsache, daß Barlach mit diesen Entgleisungen sich „in bester Gesellschaft" befand, beweist höchstens noch einmal, daß weltschmerzliche Seufzer und chaotische Unklarheiten Schwächen sind, so sehr sie sich auch als Stärke und grüblerische Tiefe kundmachen. Später, als der Krieg seine bunte Uniform auszog und als grinsender Henker über die blutende Erde stieg, erhob sich der alte Barlach wieder und gab seinen Zweifeln an die Göttlichkeit der Weltordnung und seiner Trauer über das Menschengeschlecht ergreifenden Ausdruck.



Ernſt Barlach: An der Oſtgrenze. Lithographie.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caſſirer, Berlin.)

Der Dramatiker Ernſt Barlach iſt ſo eigenwillig wie der bildende Künſtler Barlach. Er hält ſich nicht an die Geſetze der Publikumsbühne. Seine Dramen ſind Auseinanderſetzungen, ſelten mehr als Dialoge, meiſt ſogar nur Selbſtgeſpräche. Ihre Einſamkeit läuft den Notwendigkeiten

des heutigen Theaters zuwider. Daß dieſe Dramen am Anfang eines Theaters von morgen ſtehen, iſt ſchwer zu glauben, weil viele der Probleme Barlachs heute ſchon in dieſer Stellung keine Probleme mehr ſind. Die neue Generation hat anderes zu tun, als ſich mit dem Alten Teſtament zu ſchleppen.

Barlachs Bedeutung ſteht in ſeinen Plaſtiken und graphiſchen Arbeiten für alle Zeit befeſtigt. Er iſt in der heutigen Kunſt beiſpiellos. Die einſame Tiefe ſeiner Welt läßt keine Nachahmung zu. Er wird ein Einſamer bleiben, weil er ein Verſpäteter iſt. Ein Nachtwandler der Seele, ſucht er die Abgründe des Aberglaubens auf und die Nebelbezirke des Glaubens. Die Menſchen um ihn löſen ſich in Spukgeſtalten auf, das ganze Daſein wird ihm zu einer Walpurgisnachtſzene mit frivolem Gebrüll, grauenhaften Masken und der wimmernden Erſcheinung der zertretenen Hoffnung.

So gleicht Ernſt Barlach dem Träumer, den er 1925 aus einem Holzblock herausgrub: den Leib ſchwer hingelagert, ein Körper, der verflucht iſt, am Boden hinzukriechen, der aber dieſe Beſtimmung mit herausfordernder Breite zur Schau ſtellt; das Antlitz zu den Rätſeln der Sterne aufgerichtet, leidverzerrt und doch trotzig, ein aufbegehrender Mund und kranke Augen. Erhebt ſich dieſer Koloß, dann ſtampft er mit ruckweiſen Schritten und mit ſchlagendem Mantel über die Erde, verbittert, lichtlos und einſam. Wenn wir ihm begegnen, dann hören wir, wie er im Selbſtgeſpräch mit ſich ſtreitet. Wir verſtehen die dunklen Worte nicht, aber ihr Geheimnis bleibt bei uns.



Ernſt Barlach: Der Träumer. Holzplaſtik.
(Mit Genehmigung des Verlags Paul Caſſirer, Berlin.)

Zwischen Traum und Leben

Alfred Kubin



Alfred Kubin: Der Freiſitz Zwickledt bei Wernſtein am Inn.
Wohnſitz von Alfred Kubin.

Um den Ausgang des vorigen Jahrhunderts war die Überzeugung von der Wirklichkeit des Realen ſo Allgemeingut, daß jede andere Meinung als Ausgeburt eines kranken Gemüts bemitleidet oder verlacht wurde. Die Kunſt, die dieſer allgemeinen Geiſtesverfaſſung entſprach, war beſtrebt, das getreueſte Bild der Wirklichkeit zu geben. Ihr Sinn war Begeiſterung am Wirklichen. Es genügte ihr, die Dinge zu zeigen, wie dieſe ſo mit ſich zufriedene und von ihrer Vollendung überzeugte Zeit ſie ſah.

In die ſatte Hingabe an den Rauſch am Beſtehenden traten Dichter, Denker und Künſtler und heulten Kaſſandrarufe in die feſtlichen Säle. Die bildenden Künſtler unter ihnen zeigten die Niederſchriften von Zeichen, die vor ihren viſionären Augen in ſchreckhafter Geſtalt aufgeflammt waren. Was anderen in wundervoller Symmetrie erſchien, ſahen ſie grauenhaft verrenkt und ineinandergeſchoben. Menſchliche Geſtalten, von anderen in vollendeter Harmonie geſehen und mit dem Lächeln gleichmäßiger Lebensfreude oder in würdevoller Hoheit dargeſtellt, wurden im Weltbild dieſer ſeltſamen Künſtler zu Spukgeſtalten,



Alfred Kubin: Im Grünen. Lithographie.
(Aus „Ein Totentanz" mit Genehmigung des Verlags Bruno Caſſirer, Berlin, entnommen.)

zu lebloſen Masken oder zu plötzlich vom Wahnſinn Befallenen, und auf ihren Geſichtern erſchien das Entſetzen, wie es die Menſchen erfaßt, wenn die Erde bebt und alles, was menſchlich iſt, aus ſeinem Gleichgewicht reißt.

Dieſe Offenbarungen kommender Kataſtrophen weckten feſſelloſes Gelächter. Ein altteſtamentariſcher Prophet, der den Untergang der alten Welt vorausſagte, kann nicht mehr von Hohngeſchrei umbrüllt geweſen ſein als dieſe Künſtler, denen man unverſtändliche und mißdeutende Sammelnamen gab. Eines Tages aber wurden die Offenbarungen verſtändlich, von ſelbſt verſtändlich, jeder verſtand ihre Zeichen. Der Zuſammenbruch des alten Europa, der alle vererbten



Alfred Kubin: Der alte Fischer. Lithographie.
(Aus der Mappe „Am Rande des Lebens" mit Genehmigung des Verlags R. Piper & Co., München.)



Alfred Kubin: Die Schiffer. Lithographie.
(Aus „Ein Totentanz" mit Genehmigung des Verlags Bruno Caffirer, Berlin, entnommen.)



Alfred Kubin: Niederbayer. Lithographie.
(Aus „Fünfzig Zeichnungen" mit Genehmigung des Verlags Albert Langen München.)

Standpunkte erſchütternde Erdſtoß Weltkrieg beſtätigte das Daſeinsrecht einer Kunſt, die in jedem Pulsſchlag des Lebens den klopfenden Takt zum Totentanz hörte. Die Verwurzelung dieſer Künſtler in der bürgerlichen Welt gab ihrer Kunſt Finſternis und Verweſung. Der Glaube an den Aufſtieg der neuen Welt erleuchtete ſie nicht. Unter den Künſtlern, die nach dem Zuſammenbruch erlebten, wie die frühere Ablehnung in lebhaftes Intereſſe umſchlug, iſt Alfred Kubin trotz ſeiner für den erſten Eindruck verworrenen Sprache einer der eindeutigſten und aufſchlußreichſten.

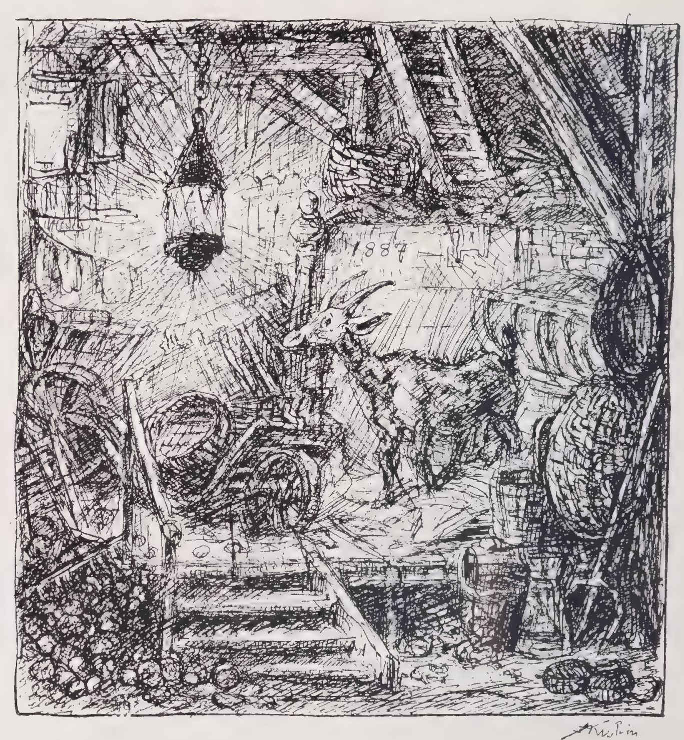
Alfred Kubin iſt ein Ausdruck vom Weſen und Schickſal des untergegangenen Öſterreich. Seine Entwicklung zu dieſem „Beruf" vollzog ſich mit jener Konſequenz, wie ſie für die Exponenten einer Epoche

typiſch iſt. Er wurde im Jahre 1877 in Leitmeritz geboren. Sein Vater war Offizier. Zeit, Ort, ſoziale Stellung, nichts iſt nebenſächlich. Leitmeritz liegt im Grenzland, wo Slawen und Germanen aufeinanderſtoßen. In der Glut dieſer Reibung ging das alte Öſterreich unter. Die Erzitterungen dieſes bankerotten Staates waren der Boden, auf dem der ſpätere Zeichner Kubin Halt ſuchte. Der Sohn des Offiziers war für keinen bürgerlichen Beruf geeignet. Weder als Photograph noch als Kunſtgewerbler fand er die Erfüllung der in ihm lebendigen Regungen. Vielen, in deren Bruſt der chaotiſche Wirbel fruchtlos kreiſt, wird die tragiſch-lächerliche Welt der Boheme zum Verhängnis. Alfred Kubin entging dieſem Schickſal. Eine plötzliche Viſion ſchleuderte ihn aus der verbummelten Nutzloſigkeit in ſeine Beſtimmung.
Des Menſchen Daſeinsbeginn nennt man: „Er erblickte das Licht der Welt.“ Kubins des Künſtlers Anfang geſchah, indem er die Nacht der Welt erblickte. Schon als Kind hatte Kubin ſuggeſtive Vorſtellungen erlebt, wache Träume hatten ihn über Abgründe des Schauderns und Täler des Entzückens getragen. Mitten im erſchlaffenden Betrieb der Münchener Boheme wiederholte ſich das viſionäre Erlebnis. Grauen tat ſich auf, Gräberluft ſtrich um ſeine Stirn, er ſah die andere Seite des Lebens. Angſtgefühl hätte ihn zerſtört, wenn er nicht Selbſtbefreiung durch Übertragung ſeiner Geſichte gefunden hätte. Kubin wurde zum Künſtler wie der Menſch vor Jahrtauſenden zum Künſtler wurde: um Mächte zu beſchwören, ihnen Zeichen zu geben, ihre Geſtalt zu faſſen, Herr zu werden über ſie.
Freilich, über die Urgewalt der aus dem Nichts packenden Geſtaltung verfügte Kubin nicht. Der Menſch des 19. Jahrhunderts dachte in den Spuren der Literatur. Kubin ſtand unter dem Eindruck der glänzenden Griffelkunſt Max Klingers. Aber ſeine Geſichte ließen ſich nicht in die Zeichenſprache dieſes Nachzüglers der klaſſiſchen Antike überſetzen. Und ſo ſuchte Alfred Kubin die perſönliche Form für ſein perſönliches Erleben, das primäre Zeichen für ſeine Viſionen. „Als Schauender hingegeben,“ ſo ſchrieb er einmal über ſein Schaffen, „als Zeichner tätig, zerlege ich die Viſion, baue ſie von neuem auf und verſuche ſo gleichſam ein geklärtes Traumbild zu formen.“ Erſt allmählich gelang es ihm, die rätſelhaften Phantome in Zeichen zu zwingen, erſt allmählich ließ er die formenden Striche aus eigener Machtvollkommenheit, ganz der



Alfred Kubin: Disput. Lithographie.
(Aus „Fünfzig Zeichnungen" mit Genehmigung des Verlags Albert Langen, München.)

Inſpiration folgend, über das Papier jagen. Er hatte früher nur durch die Eigenart des Stofflichen intereſſiert, jetzt war es ſeine Handſchrift, ſeine Form, die dem Phänomen Kubin Geltung gab. Die Handſchrift Alfred Kubins verdient die Bezeichnung „eigenartig" durchaus. Sie iſt ſeiner eigenen Art perſönlichſter Ausdruck. Wer ſie einmal geſehen hat, erkennt ſie ſofort wieder. Der Strich Kubins – und Kubin iſt in erſter Linie Graphiker – hat das Unüberlegte, das Zeugnis gibt von der unmittelbaren Übertragung des Geſchauten. Das unbeſtimmte Linien-



Alfred Kubin: Der Ziegenſtall. Lithographie.
(Aus der Mappe „Am Rande des Lebens" mit Genehmigung des Verlags R. Piper & Co., München.)

gewirr gibt die Lebensluft des Außermenſchlichen wieder und enthält den Stoff, aus dem ſich die körperlichen Erſcheinungen aufbauen.
„Die Welt erſcheint mir als Irrgarten", das iſt Alfred Kubins Weltanſchauungskern. Das morſche Weltbild Hamlets, ein ſchnöder Garten, bedeckt mit Unkraut, geſpenſtert herauf. Kubins Landſchaften ſind wie wurmzerfreſſenes Holz, wie mürbe Kruſte, und ſeinen Menſchen ſitzt der Tod im Genick. Abgründe ſpeien ihren ſcheußlichen Inhalt aus. Es wimmelt von Spukweſen und Fabelgeſtalten, Ausgeburten einer mitternächtlichen Phantaſie. Und hinter allem Fratzenhaften lauert ein un-

geheueres und drohendes Antlitz: der Untergang. Ein Untergang ohne Auferſtehung, ohne eine andere Fortſetzung als immer tieferes Sinken. Alles iſt Kataſtrophe, Angſtruf oder Ergebung ins Unvermeidliche. Der Krieg und der Zuſammenbruch haben nicht nur die reale Seite der Phantaſie Alfred Kubins beſtätigt, ſie forderten den Künſtler durch ihre Billionen von Scheußlichkeiten geradezu heraus, ſich nicht übertrumpfen zu laſſen. Kubins Entſetzlichkeiten waren ja Idylle gegenüber der Wirklichkeit 1914 bis 1920. Es gelang Kubin, die Form für das Daſein, das nichts iſt als Zerſtörung, zu finden. Geſpenſter liefen jetzt am hellen Tag herum und begegneten ihm auf Schritt und Tritt. Die aus den Fugen



Alfred Kubin: Der Raucher. Federzeichnung.
(Erſte Veröffentlichung. Vom Künſtler für das Buch „Empörung und Geſtaltung" zur Verfügung geſtellt.)

geratene Weltordnung ſtank nach Verweſung. Kubins Stil wurde durch die aufdringliche Nähe der Erſcheinungen aus der Form naiven Staunens und verworrenen Stammelns zu kürzerer Faſſung gedrängt.
Ein unwiderſtehlicher Zwang, die „aus dem Dämmerlicht der Seele aufſteigenden Gebilde" in ihrer Vielheit zu erfaſſen, ließ Kubin ein Bündnis mit Doſtojewſki und Edgar Allan Poe eingehen. Er wurde deshalb kein Illuſtrator. Seine Zeichnungen zu den phantaſtiſchen Dichtungen ſind zu ſelbſtändig, um Illuſtration ſein zu können. Kubin illuſtriert keinen äußeren Vorgang, ſondern den Weſensgehalt des Werkes. Wo er das eigene Erlebnis ausſchaltet, dort wird ſeine Form gleichgültig. Die Berührung mit der Literatur lag nahe, iſt doch vieles in Kubins graphiſcher Kunſt gedanklicher Art, lesbar wie eine Erzählung. Zur geſchriebenen Erzählung iſt nur ein Schritt, und Kubin ging ihn. Er ſchrieb Romane und Erzählungen und illuſtrierte ſie. Der Erzähler Kubin läßt jene, die ſich ſchwer an den Zeichner Kubin heranfinden, Einblicke tun in ſeine Welt.
Hat dieſer Kubin überhaupt eine fortwirkende Kraft? Seine Eigenart iſoliert ihn, gibt ihm einen Sonderplatz. Nachfolger wird er kaum haben, vielleicht Nachahmer. Einzelne „Sonderlinge" vor ihm haben die Nachtſeite des Daſeins im Gefühl ihrer Zeit geſtaltet. Kubin iſt ihnen im Geiſte verwandt, aber nicht ihre Fortſetzung. Der Zwölfuhrglockenſchlag, den Jungen und Neuen zugleich die Geburtsanzeige des neuen Tages, iſt ihm nur das Dröhnen vom Ende. Kälte überläuft ihn. Und das Leben wird ein geheimnisvoller Traum, in dem der Schmerz lächerlich und das Lachen ſchmerzhaft iſt . . .
Traum? Spuk? Wohl kaum nur das. Das Leben iſt rätſelhaft. Gelächter und Todesſchrei auf einer Zunge, Geburt und Tod in einem Atem, morden, um zu leben . . . ſo ſieht Alfred Kubin das Daſein. So geht er am Rande ſeiner Zeit, ein tiefer Horcher in die mitternächtlichen Dinge.

Es werde!

Max Pechstein

Die Zeit, in der es an der Tagesordnung war, zu einem Vulkan voll roter Glut zu werden, iſt vorüber. Von den Künſtlern, in denen bei dem Zuſammenbruch des kaiſerlichen Deutſchland plötzlich die Freude der Formenzertrümmerung erwachte, ſind wenige unter die Schaffenden am Formenaufbau gegangen. Die Mehrzahl hatte wohl den Mut, lächerlich gewordene Heiligtümer niederzureißen, aber ſie hatte nicht die Kraft, Neues in die Welt zu ſetzen. Als das Wort Wiederaufbau und das Wort Ordnung, dieſe beiden immer wiederkehrenden Phraſen der Gegenrevolution aller Epochen, wie die Augen des Geſetzes über dem unter Belagerungszuſtand geſtellten ſozialen Erdbebengebiet erſchienen, da wurden aus raſenden Vulkanen ausgebrannte Aſchenkegel, die nur ab und zu noch ein friedliches Wölkchen rauchten.
Es iſt billig, die Rückkehr zur nahrhaften Wohlanſtändigkeit mit dem Hinweis auf die allgemeine rückläufige Bewegung zu entſchuldigen. Als ob die neue Form des Daſeins, in die alles künſtleriſche Schaffen mündet, aus dem Schoße der Vergangenheit ſpringen müßte wie ein antiker Halbgott! Die Mitläufer des Umſturzes hatten die Wehen der Stunde mit Zuckungen nachgeahmt und ſo geglaubt, bei der Geburt behilflich zu ſein. Als dann das Kind Neue Zeit da war, machten ſie enttäuſchte Augen über das kleine, verhutzelte, hilfloſe Ding und wollten nichts davon wiſſen, daß jetzt erſt die Arbeit losging. Erſt jetzt mußte ſich entſcheiden, wer das Zeug zur Vaterſchaft hatte.
Zu denen, die nicht nur gegen das Alte anrannten, die auch heute noch die Fahne des Vormarſches tragen, zu dieſen Vorboten in die Zukunft gehört Max Pechſtein.
Er wurde 1881 in Zwickau geboren. Dieſe Stadt iſt eine ſeltſame Miſchung von Philiſterneſt und Induſtriezentrum. Hart neben der auf den Sterbeetat geſetzten Bürgerkultur erhebt ſich der kribbelnde Zellenbau der proletariſchen Welt.



Max Pechstein: Zeichnung.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin, aus dem Almanach 1919.)

Der arbeitende Mensch in diesen Städten, die der Hochkapitalismus aus dem sächsischen Flachland gestampft hat, kann sich nach der freien Natur sehnen mit einer Leidenschaft, wie sie der nicht kennt, dem die Natur von Kindheit an Gefährtin ist. Nur der Sklave der Bergwerke kann dieses Verlangen haben nach einem Himmelblau von tausend Meilen Tiefe! Nur der unter den Donner der Websäle Geduckte kann so verliebt sein in einen Wiesenweg, in eine spärliche Versammlung anspruchsloser Kiefern! Aus diesen Städten, die wie Gefängnisse sind, kommen neun Zehntel all der Burschen, die es nicht erwarten können, bis sie die drei, vier Jahre Lehrzeit abgebrummt haben, um dann mit einem Trinkgeld in der Tasche über das Erzgebirge oder durch den

Thüringer Wald zu ſtromern, und die, weil der deutſche Polizeiſtaat ſie anekelt, aus Deutſchland abhauen, um ſich unten an der italieniſchen Küſte die Sonne auf den Bauch ſcheinen zu laſſen.
Als Pechſtein, der im zehnten Jahre ſchon im Zeichenunterricht ſein Talent ahnen ließ und deshalb – zu einem Malermeiſter in die Lehre gekommen war, ſeine enttäuſchungsreiche Lehrzeit abgebüßt hatte, ſchwirrte er mit zwanzig Mark in der Taſche nach Dresden. Er hungerte



Max Pechſtein: Zeichnung.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin, aus dem Almanach 1920.)



Max Pechſtein: Zwiegeſpräch. Holzſchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin.)

und arbeitete ſich an die Akademie heran, ohne dann dem akademiſchen Drill Opfer zu bringen. Die Bekanntſchaft mit den Modernen Heckel und Kirchner gab ihm die Richtung ſeines Schaffens. Im Herbſt 1904 ging er nach Italien und im Winter nach Paris, zu den Vätern der neuen Malerei, und wurde mächtig von ihrer Kraft angeſprungen. 1908 nahm er Berlin zum Aufenthaltsort, und da die Berliner Sezeſſion ſeine Bilder abwies, beteiligte er ſich an der „Ausſtellung der Zurückgewieſenen". Zwei weitere Italienreiſen, ein Sommeraufenthalt an der Kuriſchen Nehrung waren nur Stationen auf dem Wege des Suchenden, der ſich im April 1914 nach den Südſeeinſeln einſchiffte.
Max Pechſtein iſt nicht zu den „Primitiven" gekommen wie der haltloſe Eiſenſplitter zum Magneten. Die Sehnſucht, die künſtleriſche Form auf die Kernformel zu reduzieren (mit viel mehr Recht könnte man ſagen: zu multiplizieren), ſie ſo durchzuarbeiten, bis ihr innerſter Erreger die Züge ſeines Angeſichts zeigt, dieſe Sehnſucht war die Triebkraft Max Pechſteins von Anbeginn. Und dieſe Sehnſucht mußte ihn auf die Spuren Gauguins führen, der vor ihm aus der Welt der Einge-

borenen auf der anderen Seite unſeres Planeten Offenbarungen herübergebracht hatte, die in Europa eine literariſche Senſation und eine maleriſche Epigonenkomödie entfeſſelten. Pechſtein wollte ſich nicht damit begnügen, die naive Einfachheit, die ihm als ein Ausweg aus der überſteigerten Kultur Europas erſchien, als Anregung von einer Auslage irgendeines völkerkundlichen Muſeums zu empfangen. Er lehnte es auch ab, ſich in Wiederholungen jener Malerei zu erſchöpfen, die das Primitive importiert und zu einer regelrechten Kunſtgattung ausgebaut hatte. Erleben wollte er, was mit dem Wort Naivität ungenügend und mißverſtändlich bezeichnet wird. So wenig kam es Pechſtein auf ein maleriſches Exempel, ſo ſehr auf ein Erleben an, daß er auf den Palauinſeln in der Südſee kaum zum Malen Zeit fand, weil er damit beſchäftigt war, den Europäer bis auf die Haut auszuziehen.

Wie viele von ſeinen Tagebuchaufzeichnungen aus dieſer Zeit in Wahrheit aus dem Überſchwang geboren wurden, der ſich an der „gefundenen Einheit mit der Natur" entzündete, wie viele dieſer impulſiv erſcheinenden Variationen Gauguinſcher Aufzeichnungen („Eine maoriſche



Max Pechſtein: Zeichnung.
(Mit freundlicher Erlaubnis des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin.)



Max Pechſtein: Knabenbildnis. Holzſchnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin.)

Hütte trennt den Menſchen nicht vom Leben, von Raum und Unendlichkeit" in „Bloßgelegt und eins ſind Menſch, Luft, Bäume, Welt") wirklich impulſiven und nicht literariſchen Beweggründen entſprangen – die nach dem Palau-Erlebnis entſtandenen Bilder Pechſteins geben eine Antwort.

Zwiſchen den paradieſiſchen Bummel auf den Südſeeinſeln und die Verarbeitung dieſer Erlebniſſe ſprang der Krieg. Pechſtein landete nach



Max Pechstein: Mädchen. Holzschnitt.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin.)

einer abenteuerlichen Rutschbahn durch japanische Gefangenschaft und Amerika als Kohlentrimmer auf einem holländischen Schiff in Europa, um als Infanterist die Freuden der Westfront kennenzulernen. Er muß wohl bald eingesehen haben, daß sich die weite Reise nicht sonderlich gelohnt hatte, denn bereits 1917 glückte es ihm, aus dem Schlamassel herauszukommen. Nach dreijähriger Pause wieder eine Staffelei vor sich! Da galt es viel nachzuholen und zu arbeiten.

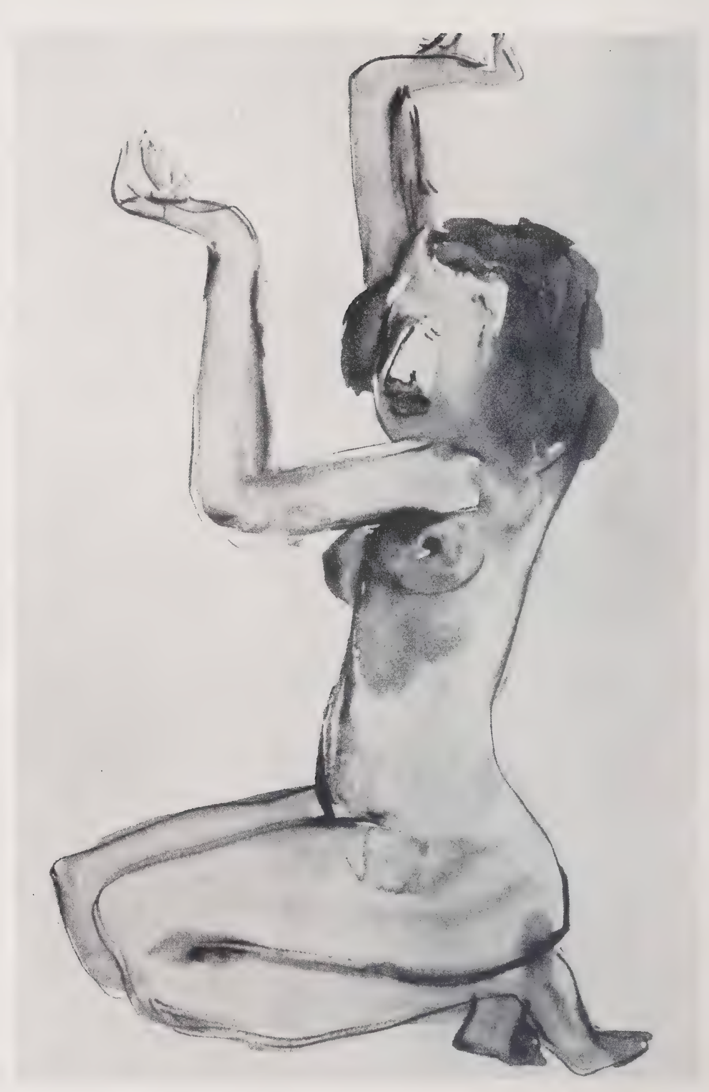
Und Pechſtein arbeitete. Im Kopf die Millionen Erinnerungen. In den Händen das Handwerkliche, das Zugreiferiſche. Das Herz ein Schmelztiegel, die ganze Welt der Empfindungen darin umzuſchmelzen, um ihr neue Geſtalt zu geben.
Arbeitswut kam über den Maler. Jetzt hatte er Boden unter den Füßen und feſten Horizont rings um ſich. Jetzt ſprang er wie ein Schöpfergott in ſeinen Kreis und krempelte die Hemdsärmel hoch: „Ich möchte die Pinſel zerbrechen vor Wonne des Schaffens."
Da iſt wohl manches aus dieſer Zeit, das ihm Temperamentloſe als Schnellmalerei ankreideten. Aber ſelbſt in dieſer „Schnellmalerei" iſt eine Triebhaftigkeit, die etwas pflanzlich, tieriſch Wildaufwachſendes hat. Da iſt alles Naturgewächs. Das ſchießt aus dem Pinſel und aus der Feder, das wächſt unter dem Holzſchnittmeſſer hervor: Landſchaften von dramatiſcher Zuſammenballung der Einzelereigniſſe, Stilleben von einer keuſchen Zärtlichkeit in den Farben, die wie aus dem Erdboden genommen und unmittelbar aufgetragen ſind, Dekoratives und Idylliſches, Frauenakte von einer animaliſchen Selbſtverſtändlichkeit des Erotiſchen, der Menſch von Palau und der Menſch der Großſtadt, beide in ihrem Weſen erfaßt.
Bei der koloſſalen Produktivität laufen einige Dutzend Schwächlinge nebenher. Aber ſie ſind immer noch kräftig genug, um es mit den Heldenſöhnen der meiſten Zeitgenoſſen aufzunehmen.
Pechſtein – da habt ihr einen Maler! Er iſt nicht Richtungsgelehrter, nicht Metaphyſiker, nicht Symboliker, und wie ſich das Völkchen immer nennen mag. Pechſtein iſt wieder einer von den Handwerkern, wie ſie das Mittelalter kannte: die lernten von Grund auf, lieſen dann in der Welt umher und guckten in alle Farbtöpfe, bis ſie eines Tages ſpürten, daß es Zeit iſt, das in ſich Zuſammengepreßte wieder ſo herauszuſchaffen, daß es leben kann, leben und wieder geſtalten.
Die Landſchaften Pechſteins ſind nicht für Spaziergänger da. Und die Menſchen, die Pechſtein aus dem Holzſtock herausſetzt und herausmeißelt, Menſchen vom Gebirge und vom Meer, ſind wortkarg und antworten erſt auf wiederholten Anruf.
„Wenn du zeichneſt, ſage nicht Ich will, ſondern Es werde!" Mit dieſem Selbſtgebot geht Max Pechſtein an ſeine Arbeit. Ob er mit hurtiger Feder plötzliche Geſichte hinkritzelt, unbekümmert, einfach, ſelbſtver-

ſtändlich, ob er das lebendige Flächengefüge ſeiner Holzſchnitte aufbaut, ein entſchloſſener Schwarzweiß-Maler, ob er die Farben, die er einſt zu dunkel getönter Harmonie vereinte, jetzt zu ungeahnter Glut entfacht – immer iſt er ſich bewußt, daß Kunſt entweder Schöpfung oder nichts iſt.

Das Meer, das ans Ufer ſchlägt, der Wind, der mit ſtarkem Stoß daherkommt, das Weib, das empfängt und verſchenkt – das ganze Leben, die ganze Welt ſpürt er in ſeinen Gelenken. Die Zeit iſt ſtürmiſch und ungewiß. Aber Pechſtein – und dies iſt eines ſeiner beſten Bilder – bemannt ein Boot und ſetzt es gegen die herrlich widerſpenſtige See. Alle Muskeln angeſpannt, eine Falte des Zornes auf der Stirn, aber im Herzen die Muſik des Sturmes.



Max Pechſtein: Boote im Sturm. Zeichnung.
(Mit Genehmigung des Verlags Fritz Gurlitt, Berlin, aus dem Almanach 1920.)



Emil Nolde: Kniendes Mädchen. Aquarell.
(Mit Genehmigung des Künstlers und der Neuen Kunst Fides, Dresden.)

Die Naturgewalt Nolde

Die Entthronung jahrtauſendelang regierender Götter und die Enthüllung geprieſener Ordnung als entſetzlichen Schwindel erſchweren den Menſchen dieſes mißtrauiſchen Zeitalters den verzückten Kniefall. Zuneigung und Hingabe an ein künſtleriſches Erlebnis haben ſich hinter katalogiſierende Betrachtung und wiſſenſchaftlich zerſtörende Gliederung verkrochen. Emil Nolde, den Maler, eine Naturgewalt zu nennen, begegnet erſtaunter Ablehnung und beſtenfalls ironiſchem Intereſſe.

Und doch iſt nur auf außergewöhnlichen Wegen an Nolde heranzukommen. Weder mit vergleichender Kunſtbetrachtung noch mit poetiſchen oder philoſophiſchen Erklärungen läßt er ſich faſſen. Er ſteht wie ein ſagenhafter Berg mitten in der Wildnis des heutigen Kunſtſchaffens, einſam, unzugänglich. Aber die Ahnungsvollen und die leidenſchaftlich Bewegten reißt es zu ihm hin.

Nolde kommt aus einer bäueriſchen Familie in Nordſchleswig. Menſchen und Mächte ſeiner Kindheit legten das Fundament ſeines Weſens. Das bäueriſche Daſein hat ſeine Enge, aber auch die Verwurzelung mit dem Naturgeſchehen. Die Ebene beflügelt die Phantaſie, und die Nähe der See läßt den Atem unendlicher Dinge ſpüren.

Früh erarbeitete ſich Nolde die handwerkliche Grundlage ſeiner Kunſt. Nachdem er ſechs Jahre lang als Lehrer an einer Fachſchule in der Schweiz gewirkt hatte, brach Klarheit in ihm auf. Er wurde Maler. Die Hälfte unſeres Planeten hat er auf Reiſen geſehen. Europa hatte ſich innerhalb ſeiner vier Wände ſtumpf gelaufen. Im Zeitalter der kolonialen Träume gingen auch die Künſtler auf Eroberungen aus. Der ferne Oſten und die Südſeeinſeln befruchteten das ausgedörrte Europa. Auch Nolde begeiſterte ſich an der großen Einfachheit und Selbſtverſtändlich-

keit der „Primitiven", aber er ging nicht wie viele andere in angeregter Berichterstattung und nachschaffender Anlehnung auf. Er zog die Anregungen links und rechts seines Weges in sich hinein, er konsumierte die Erscheinungen der Natur und des menschlichen Daseins und zerschmolz sie in sich in langer, langsamer Entwicklung.

Es ist nicht richtig, wenn es von ihm heißt, daß er sich vom Impressionismus zum Expressionismus entwickelt hat. Emil Nolde hat zu malen angefangen, als der Impressionismus regierte. Er hat zu den Vorkämpfern des Expressionismus gehört (ohne ihre lautesten Proklamationen zu unterschreiben), und er zählt heute noch zu den großen Anregenden. Aber eigentlich war er immer eine Richtung für sich.

Wie sich der Impressionismus der Natur näherte und in ihre geheimsten Regungen eindrang, um sie in entwicklungsnotwendiger Folge als Expressionismus beherrschend zu gestalten, so näherte sich Nolde der „Wirklichkeit", um die hinter ihr geahnte „Unwirklichkeit" zu erspähen und einzufangen. Was er im Anfang instinktmäßig spürte, wurde ihm später klarstes Wissen: „Je mehr man sich von der Natur entfernen kann und doch natürlich bleiben, um so größer ist die Kunst."

Nolde lehnt die mit Gedankenarbeit belastete Malerei mit größter Entschiedenheit ab. Poesie, Philosophie, Politik liegen außerhalb seines



Emil Nolde:
Männerbildnis. Holzschnitt.
(Mit Genehmigung des Künstlers und der Neuen Kunst Fides, Dresden.)



Emil Nolde: Prophet. Holzſchnitt.
(Mit Genehmigung des Künſtlers und der Neuen Kunſt Fides, Dresden.

Malerhorizonts. Wie Rembrandt genügt ihm die Bibel, um alles, was Geſtalt haben will, irgendwie zu benennen. Seine Religioſität äußert ſich freilich derart „heidniſch"-lebenſtrotzend, daß die Kirchenchriſten aller Schattierungen nichts mit ihr anfangen können. Noldes religiöſe Bilder ſind für den Altar maleriſcher Inbrunſt gemalt. Etwa die Geburt des Chriſtusknaben – das iſt kein Eiapopeia auf Heu und auf Stroh, ſondern ein Naturereignis, bei dem die Sterne mitbeteiligt ſind.
Oft kommt es vor, daß Nolde nicht malen mag. Er zwingt ſich nicht zur Arbeit. „Kunſt iſt nicht Arbeit," ſo ruft er aus, „ſie entſteht wie die



Emil Nolde:
Mädchenkopf.
Holzschnitt.
(Mit Genehmigung des Künstlers und der Neuen Kunst Fides, Dresden.)

Gewächse der Erde, mühelos ... ich will keine Arbeit in meiner Kunst haben." Diese manchmal wochenlange Unfruchtbarkeit des Schöpferischen in ihm betrübt ihn nicht. Er weiß, daß es plötzlich in ihm aufströmt und daß es ihm den Pinsel oder den Griffel in die Hand zwingt und alles schon in Bewegung ist. Andere konzentrieren sich, indem sie arbeiten. Mitten in der Schinderei und nach zahllosen Opfern schärfster Selbstkritik fliegt ihnen die wesentliche Form zu, der man es nicht ansieht, daß Arbeit ihr vorausging. Nolde hat die Gabe, plötzlich das Wirken der Sinne in Form umzusetzen, auch erst erarbeiten müssen. Das Technische ergibt sich erst nach hartem Kampf.
Scheu verbirgt Nolde die Narben aus diesem Kampf. Es kostet ihm Überwindung, ein fertiges Bild auszustellen; denn er weiß, daß die

große Welt an ihm vorübergeht und niemand ſo wie er den Zwang ſpüren kann, daß dieſes Bild gemalt werden mußte. Noch im Jahre 1910 lehnten die „Maßgebenden" dieſen Maler ab. Sie ſtanden faſſungslos vor dem noch nie dageweſenen Losbruch eines ganz in ſich ſelbſt gewordenen Formwillens. Der Umſturz hat den Glauben an das alleinſeligmachende Beharrungsvermögen erſchüttert und hat ahnen laſſen, daß Werte von heute bereits in zehn Jahren Makulatur ſein können. Nolde wird heute nicht mehr abgewieſen, Nacheiferer und Freunde umdrängen ihn, und die kapitalkräftigen Ausbeuter kaufen ſich „einen Nolde", weil es ihnen Spaß macht, modern zu erſcheinen, und weil ſie für Spekulationsobjekte eine gute Naſe haben. Aber Nolde bleibt einſam und ſchweigt wie ein von ſenſationslüſternen Fremdlingen aus vorſichtiger Ferne betrachteter Krater, um dann erneut auszubrechen:



Emil Nolde:
Junges Paar.
Lithographie.



Emil Nolde: Herbſtmeer. Gemälde.
(Mit Genehmigung des Künſtlers und der Neuen Kunſt Fides, Dresden.)

ſchrecklich in ſeiner Plötzlichkeit und Kraft, aber für alle Erlebnisfrohen aufrüttelnd, ſpendend, ſchön!
Es iſt nicht möglich, daß jedes Bild von Nolde dem zu dem Werk des Malers Hingeriſſenen etwas ſein muß. Auch der Betrachter braucht Entwicklung. Doch ſchon ein nächſtes Bild wieder entflammt die Begeiſterung. Aus Noldes ſpukhafter Vorſtellungswelt treten Farbleiber, menſchlicher Form nah, heraus. Sie ſind nicht theatraliſch koſtümiert, gehen nicht mit dramatiſchen Geſten aufeinander los, und doch iſt Kampf und Kontraſt in dieſen Bildern. Noch nie hat ein Maler den menſchlichen Leib ſo Fleiſch und Blut und Luſt und Gier und Qual werden laſſen. Und das ohne Symbolik, ohne Hinweis auf Bedeutungen, nur mit den urſprünglichſten aller maleriſchen Mittel. Jeder Pinſelſtrich iſt wie das ganze Bild.

Noldes Weſen beginnt mit der Bewegung. Auch nebeneinandergereihte tote Köpfe, Masken und Gegenſtände haben die maleriſche Bewegung. Noldes Bilder haben etwas Flüſſiges, zäh Strömendes, niemals ſind ſie erſtarrt. Die ebene Landſchaft wird bei Nolde der Schauplatz tragiſcher Konflikte. Zügelloſe Pferde ſtampfen durch die aufrühreriſche Natur, über unheimlich bewegter Fläche laſten Wolkengebirge, Wolkenwogen, und in ihnen entlädt ſich des Künſtlers ganzes Farbengewitter. Das Überzeugendſte aber ſind Noldes Seebilder. In pathetiſcher Breite wälzt das ruhige Meer ſeine Wogen und Wolken heran, Schiffe fahren ſchickſalbefrachtet über die Fluten, Rauchſchleier ſenken ſich betrübt, und die Schaumkämme ſpringen. Und dann wühlt es die Flut hoch, das Meer erwacht und bricht gegen das Land auf, Waſſergebirge mit weißen Gipfeln ſtürzen ſich in zurückprallende rauſchende Täler – Nolde vergißt ſich und die Welt, und ſeine Farben werden Naturgewalt.

Dann wieder malt er Blumen und Gärten und iſt wie ein Zauberer, dem es unter der Hand emporwächſt in märchenhafter Fülle und Schönheit. Seine gemalten Blumen atmen und kämpfen, lieben und



Emil Nolde: Südſeelandſchaft. Gemälde.
(Mit Genehmigung des Künſtlers und der Neuen Kunſt Fides, Dresden.)



Emil Nolde: Weißes Mutterpferd. Gemälde.
(Mit Genehmigung des Künftlers und der Neuen Kunft Fides, Dresden.)

verlangen nach Fortpflanzung. Sie find von jener unwirklichen Natürlichkeit, die wir nur mit dem Gefühl erfaffen können. Die Blumenaquarelle Noldes haben das Unberührbare, Duft geht von ihnen aus, und es ift, als ob diefe zauberhaft fchönen und zarten Gewächfe eben erft aufgeblüht wären. Ein Wunder ift es, wie hier die Schwierigkeiten der Aquarelltechnik Urfache höchfter malerifcher Schönheit werden. Was die maffigen Farbwolken der Ölbilder und die flüffigen Aquarelle nicht ahnen laffen: Nolde ift auch ein Meifter der Zeichnung und ein Graphiker von großer Klarheit. Radierung und Holzfchnitt handhabt er mit ficherem Inftinkt für ihre Gefetzmäßigkeiten. Die Kunft des Weglaffens befreit feine Holzfchnitte vom Zufall. Das Material wird nicht vergewaltigt. Es gibt freiwillig her, was dem Ausdruck dienen kann. Mit dem Gefühl des primitiven Holzfchneiders für die im Material bedingte Form gräbt Nolde fein Meffer in den Holzftock. Die Refultate find alle Zuftände der Bewegung von der lautlofen Unruhe eines leidenden Gefichts bis zum flatternden Taumel phantaftifch-grotesker

Lebeweſen. Es iſt das Geheimnis dieſer ſchwarzen Flächen mit dem bewegten Umriß, daß ſie niemals flach und einfarbig wirken. Mit derſelben Meiſterſchaft holt Nolde aus den Kupfer- und Eiſenplatten graphiſche Schönheiten heraus. Er verſchmäht die techniſchen Variationen graphiſcher Virtuoſen und vertraut ſeinem Gefühl für Raum, Linie und maleriſch belebende Ätzung.

Wer nur das Gegenſtändliche eines Bildes ſieht, mag zu dem Schluß kommen, daß Nolde bewußt außerhalb des zeitgenöſſiſchen Schaffens ſteht. Gewiß, da iſt kein politiſches und ſoziales Thema, da iſt auch nicht eine gegenſtändliche Spur von den Klaſſenkämpfen unſerer Zeit. Aber die Zeitgebundenheit eines Kunſtwerkes drückt ſich nicht nur durch ſeinen ſtofflichen Inhalt aus. Nolde reagiert auf alle Einflüſſe des Zeitgeſchehens mit ſeiner tragiſch aufgewühlten, eruptiv belebten Form. Sein Nur-Maler-Gefühl geſtattet es ihm nicht, die Konflikte dieſer Zeit



Emil Nolde: Flensburg. Radierung.
(Mit Genehmigung des Künſtlers und der Neuen Kunſt Fides, Dresden.)

anders als auf elementar-menſchliche Konflikte zurückzuführen und dieſe wieder in maleriſche Konflikte aufzulöſen.
Ohne von dieſem inneren Schaffensvorgang zu wiſſen, malt Emil Nolde in der unruhigen Verſunkenheit ſeiner Eingebungen, und es iſt ihm wie ein von weitausholenden Flügeln durchrauſchter Traum: „Daß ich malen kann, iſt mir oft ſelbſt ein Wunder – und es iſt wie eine durch viele Generationen geſammelte Kraft, feiner Sinn, Empfindung, das alles zur Exploſion kommt in einem Menſchen. Nachher geht er zu Grabe, wie alle anderen auch. Die Werke nur bleiben."



Fritz Winkler: Zeichnung.

Bewegte Landschaft

Fritz Winkler



Fritz Winkler:
Zeichnung.

„Ich habe jetzt abſolut keine Luſt, im Atelier zu ſitzen. Es reizt mich, draußen zu arbeiten. Merkwürdig, jedes Jahr dasſelbe Grün und immer wieder ſo fabelhaft ſchön!"

Der Freund der Kunſt Fritz Winklers war gerade dabei, eine Betrachtung über die „geheimnisvollen Hintergründe" der Winklerſchen Landſchaftsmalerei zu ſchreiben, als ein Brief des Malers mit dieſer Aufforderung ins Grüne auf den Tiſch flatterte. Vor der Einfachheit der maleriſchen Weltanſchauung kapitulierten die hintergründigen Geheimniſſe.

Bei der Darſtellung menſchlicher Geſtalten und Schickſale ſchmälert das Intereſſe am Gegenſtändlichen oft die Beachtung der Form. Dieſer

Zuſtand iſt bei der Landſchaftsmalerei nicht ausgeſchloſſen, aber er tritt nicht ſo ſtraßenbreit auf. Das Gefühl begleitet die verſtandesmäßige Betrachtung und erfaßt bald, daß die mitſchaffenden Kräfte, die aus ſozialer Herkunft, Schulung, Neigung und Weltbild heranfließen, in der Form mehr als im Gegenſtändlichen zum Ausdruck kommen.

Fritz Winkler hat für das Zuſammenſtrömen all dieſer Kräfte und ihre Vereinigung zu einem Willen die Bezeichnung „auf den Generalnenner kommen". Ein ſehr klares Wort! Der wirklich ſchaffende Künſtler ſucht letzten Endes ſein ganzes Leben lang dieſen Generalnenner: die weſentliche Form, die alles enthält: das Wiſſen und das Gefühl, das Weltbild und den Charakter, die bisherige Entwicklung und die Abſichten in die Zukunft.

Dieſer Generalnenner kann ein einziger Pinſelſtrich ſein.

Mancher glaubt, die berühmte Löwenklaue zu haben. Der „hingehauene" Strich kann zu einer virtuoſen Kultur geſteigert werden. Aber dann iſt er nur eine Geſte, wo er ein Inhalt ſein ſoll. Bei Fritz Winkler iſt der hingehauene Strich Inhalt. Das Hingehauene iſt eben das Reſultat dieſes Inhalts.

Der Pinſelſtrich Winklers enthält die Begeiſterung am Objekt, aber auch den Willen, ſich mit dem Gegenüber auseinanderzuſetzen. Gewiß,



Fritz Winkler: Zeichnung.



Fritz Winkler: Platte im Fichtelgebirge. Zeichnung.

dieſer Pinſelſtrich konnte nur durch raſtloſe Arbeit derart zum Träger von Energien werden, doch das perſönliche Leben in ihm war von Anfang an vorhanden.

Winkler iſt immer auf dem Sprunge. Er malt ſich an die Dinge heran. Blatt auf Blatt bedeckt er mit ſeiner Pinſelſchrift, oft werden beide Seiten bemalt, und ſo jagt er immer näher an die entſcheidende Formel heran, bis ihm dann die knappſte und doch inhaltvollſte, von allen Zufällen befreite Faſſung gelingt.

Zugeſtändniſſe an den flachen Publikumsgeſchmack läßt ſich Fritz Winkler auch nicht von entbehrungsreichen Wochen abzwingen. So wenig er geneigt iſt, eine genialiſche Mode mitzumachen und einem durch Mundwerk und Intrige berühmt gewordenen Kollegen nachzulaufen, ſo wenig kümmert er ſich um die Chancen des Verkaufs. Er malt, wie es in ihm gewachſen iſt. Sich ſelbſt ein ſcharfer Kritiker, ſitzt er über ſeine Bilder zu Gericht und läßt nur beſtehen, was einfach und ſelbſtverſtändlich weiterexiſtieren kann.



Fritz Winkler: Zeichnung.

Das Leben, deſſen harter Mahlgang ihn oft ſchon bitter gequetſcht hat, ſieht Winkler nicht als einen Farbenwechſel der Jahreszeiten an. Ohne daß er ſich weitſchweifig darüber äußert, iſt dieſer Landſchaftsmaler über den Charakter unſerer Tage im Bilde. Dieſe Klarheit überträgt ſich auch auf ſeine Werke. In ihnen iſt das dramatiſche Leben der Gegenwart, ihr ſcharfes Tempo und die Wucht ihrer Kontraſte. Das Idylliſche liegt ihm nicht. Er haßt die ſogenannten Malerwinkel, dieſe Altersheime tatſachenflüchtiger Farbenſpieler. Die freie Natur iſt ſeine Heimat.
Wie liebt er die dunklen Wälder des Mittelgebirges, die einſamen Wege fernab vom Schwarm der Fremden, die abgeholzte Platte mit ihren Felstrümmern und den vom Sturm geſpaltenen Baumruinen. Sein Pinſel, geſättigt mit Tuſche oder Farbe, ſchleudert die trotzige Einſamkeit ſtandhafter Kiefern in das knallende Feuerwerk des abendlichen Himmels, läßt, immer fieberhaft lebendig und die freibleibenden Stellen des Papierbogens zur Mitwirkung zwingend, den erwachenden Vorfrühling aus der zuſammenrückenden Schneedecke aufbrechen, ſetzt halbtrocken über den Himmel und läßt ein paar flatternde

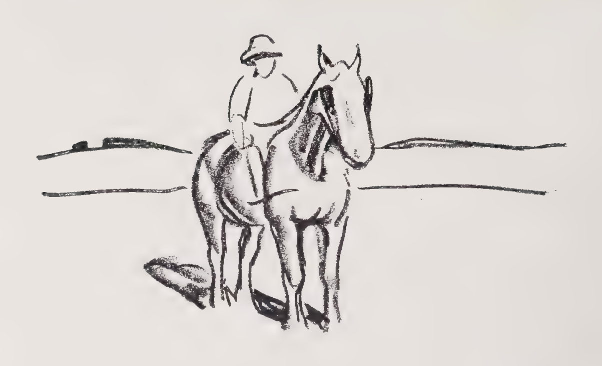
Wolkenſtreifen hängen, ſetzt eine verſchneite Straße mit ein paar Strichen hin und einen Alten im ſchweren vollgeſtopften Mantel dazu, der durch den Schnee ſtampft – das lebt, atmet, packt mit den kürzeſten Mitteln die weiteſten Räume und läßt die Stimme verborgener Dinge hören.

In die norddeutſche Ebene hinein wandert Winkler und lebt mit Bauern und Tieren zwiſchen den Erntefeldern und den um Herrenhäuſer gebückten Hütten. Das hundertfältige Grün der unermeßlichen Weiden bevölkert er mit geruhig lagernden Kühen, ein paar Farbflecken, die immer ſo bleiben, als wären ſie eben aus dem Pinſel getropft. Ein Sommerhimmel aus reifem Blau liegt über der roten Häuſergruppe des Dorfes, und auf anderen Blättern ſchwanken die beladenen Wagen, ein paar müde Pferde in der Mitte laſſen die ganze Landſchaft ſtille ſtehen und ausſpannen, ein Weg nach dem Regen führt ſeine armſeligen Obſtbäume ſpazieren und läßt ſeine Pfützen wie zerbrochene Spiegel zurück.

Winkler hat Aquarelle, auf denen aqua – das Waſſer – wahrhaftig oberſtes Element iſt. Während andere von den techniſchen Schwierig-



Fritz Winkler: Zeichnung.



Fritz Winkler: Zeichnung.

keiten des Aquarells zu ängſtlicher Sorgfalt und prüfender Tönung gedrängt werden, läßt Winkler das Waſſer und die Farben laufen, faſt feſſellos ineinanderfließen, aber plötzlich bändigt er die farbige Flut im richtigen Moment und läßt ſie Flächen bilden, Flecken, die die Verzweiflung der Anfänger ſind, weil dieſe Wolkenränder nicht in ihre Kompoſition paſſen – bei Winkler paſſen ſie hinein, das iſt das Entſcheidende! Was für ein Aufqualmen und Niederwolken über rotbraunen Ackerſchollen und umdunſteten Wäldern! Was für eine ſtrahlende Farbenſymphonie über der mit ein paar Wiſchern hingeſetzten Waldlichtung! Was für ein maleriſches Leben in einer einfachen grünen



Fritz Winkler: Zeichnung.



Fritz Winkler: Kühe im Gebirge. Holzſchnitt.

Wieſenfläche, durch die ein Bachrinnſal ſpielt und über der eine rotgeäderte Wolke hängt! Und alles das wird erreicht mit einer naturnahen Darſtellung, die keine zackigen Dreiecke und keine auseinandergezerrten und wieder zuſammengeſtoppelten Bildteile kennt. Winkler beweiſt mit ſeiner nur auf maleriſche Mittel aufgebauten Kunſt, daß die naturnahe Form keine Feſſel zu ſein braucht.

Es iſt leichter, mit einem routinierten Taſchenſpielertrick aus Bruchſtücken einer zerſchlagenen klaſſiſchen Form ein rechneriſch intereſſantes Bild zuſammenzubauen, als die Jahrtauſende alte Kultur des Pinſels fortzuführen und doch lebendige Bilder zu malen. Winkler ging an die See, auf eine Nordſeeinſel, und ſetzte hier das Ringen zwiſchen Naturerlebnis und Geſtaltung fort. Verbiſſen pflanzte er ſich am Wattenmeer auf und arbeitete. Ein Bild nach dem anderen wuchs ihm unter den



Fritz Winkler: Gletſcher. Gemälde.

Händen hervor. Die träumende Düne hielt er mit leichtbeſchwingtem Pinſel feſt, er legte den Glanz der Mittagsſonne über das Meer, und er ruhte nicht eher, als bis das gewaltige Schauſpiel des Sonnenuntergangs ſeine maleriſche Wiederauferſtehung gefeiert hatte.
Und eines Tages zog es Winkler in das Hochgebirge. Viele hundert Maler ſetzen ſich alljährlich mit ihrer Staffelei in die Berge. Weshalb nur? Ihre Anſichtspoſtkartenvergrößerungen können ſie ja auch zu Hauſe malen. Sie ſehen die Alpen als Bauerntheaterhintergrund, als Sommerfriſche. Andere wieder beſteigen die pathetiſche Leiter und ſetzen den Regionen des ewigen Eiſes eine heroiſche Friſur auf. Wenige ſind es, die in ihren Bildern die gewaltige Selbſtverſtändlichkeit dieſer Bergwelt haben. Fritz Winkler begriff bald, daß er hier wie von vorn anfangen mußte. Es lockte ihn nicht, Blumenwieſen im Vordergrund und Gletſchergefilde im Hintergrund zu malen. Die grandioſe Einſamkeit der abgelegenen Bergtäler zog ihn an, die Schutthalden der Ewigkeit, die Schauplätze ungeheurer dramatiſcher Naturereigniſſe forderten ihn zum



Fritz Winkler: Zeichnung.

Schaffen auf. Von der Größe und Wucht des Erlebniſſes ergriffen, lockerte ſich ſeine Malweiſe, wurde zu ſtarken, ausholenden Strichen, die die großen Blätter peitſchten und dabei doch beherrſcht wie nie zuvor blieben. Das blaſſe Blau eines heiteren Tages ſchwimmt in der Höhenluft, die Zinnen ferner Gebirgsketten zeichnen ihre Linien in die von kaum mehr als einem Wiſcher hingezauberte Himmelsweite, Tiere lagern breit im reinen Licht, dunkle Abgründe öffnen ſich neben einſamen Hütten. Immer freier lebt ſich der ſicher gewordene Pinſel aus. Auf großen Ölbildern, Aquarellen und Zeichnungen werden die ſteinernen Pyramiden der Alpen maleriſch bezwungen.

Den graphifchen Künften geht Fritz Winkler mit zähem Eifer und ficherem Inftinkt nach. Das Material mag ihm noch fo viel Widerftände entgegenfetzen, er meiftert fie mit feiner glücklichen Hand. Lithographie, Holzfchnitt und Radierung find ihm vertraut und tragen dazu bei, feine Form noch mehr zu vereinfachen.
Schweigfam, immer befchäftigt, ftets von feinem Ziel angezogen, lebt Fritz Winkler nur feiner Kunft. Unter Parvenüs und Akrobaten und braven Untertanen der Mode einer von den Jungen, die wiffen, was fie wollen und was fie können. Ihre Miffion ift, Leben in die Kunft, Kunft in das Leben zu bringen.



Fritz Winkler: Löwin. Lithographie.

Die rote Bulldogge

Th. Th. Heine

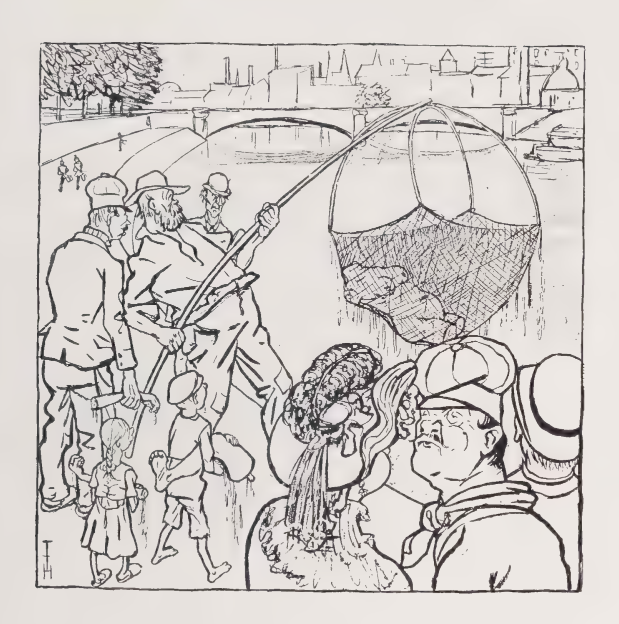


Wenige Jahre nach dem Tode Heinrich Heines wurde der deutschen Rebellion ein neuer Heine geboren: Auch ein Revolutionär der Lyrik und ein Lyriker der Revolution, ein Flötenspieler und ein Fackelträger, Fürstenhasser und Philisterschreck – Thomas Theodor Heine – nicht so klar und konsequent wie sein unsterblicher Namensbruder, aber ihm wesensverwandt, der Heinrich Heine der Zeichnung.

Der heute eine europäiſche Berühmtheit gewordene Schöpfer der modernen Karikatur wäre möglicherweiſe ein Lyriker des Griffels und ein äſthetiſcher Anbeter ſchöner Illuſionen geblieben, wenn ſeine Zeit ihn nicht zum Angriff herausgefordert hätte. In einer Epoche der Ausnahmegeſetze, der überfüllten Zuchthäuſer und Kaſernen iſt die Kunſt entweder eine Hure oder eine Barrikadenkämpferin. Th. Th. Heine entſchloß ſich für die Barrikade.
Schwer fiel ihm der Entſchluß nicht. Der früh ſchon alle Autorität Verachtende begnügte ſich nicht damit, ſeine Staffelei auf polizeilich erlaubten Plätzen aufzuſtellen und ſich von vollbartumrauſchten Profeſſoren durch die Gipsallee der ſtaatserhaltenden Äſthetik führen zu laſſen. Dem Einfall der Zola, Ibſen und Tolſtoi in die deutſche gute Stube war der Vormarſch der franzöſiſchen Freilichtmalerei gefolgt. Und ob auch alle alten Tanten ſchrien, die Frühjahrsſonne verderbe ihnen das Plüſchmöbel, es wurde Licht im Kunſttempel Preußen-Deutſchlands. Die ſozialiſtiſche Bewegung wuchs ſogar unter den Küraſſierſtiefeln und blühte bis in die Ateliers und Klubs der Künſtler hinein. Eines Tages genügte es Th. Th. Heine nicht mehr, im Stil der „Fliegenden Blätter" banale Witze über Schwiegermütter und Schoßhunde zu zeichnen. Der „Simpliciſſimus" wurde gegründet.



Th. Th. Heine: Zeichnung.
(Aus dem „Simpliciſſimus".)



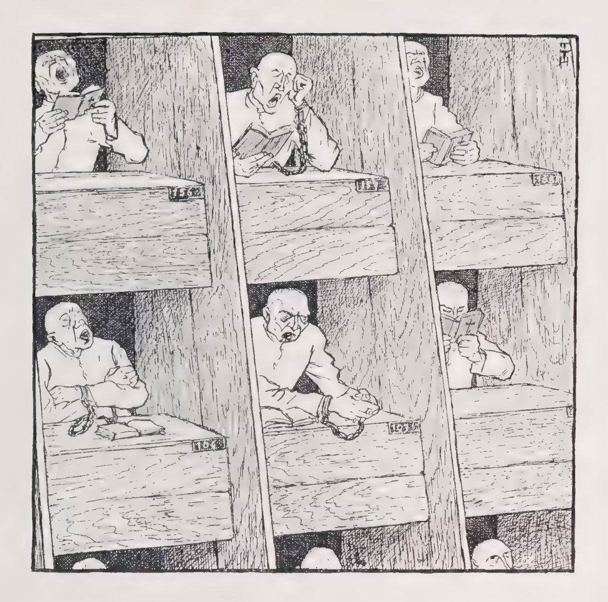
Th. Th. Heine: Ein gräßlicher Fund in der Spree.
„En Frauenzimmer ohne Kopp? Det muß die Germania ſind."
(Aus dem „Simpliciſſimus".)

Er war gedacht als das Organ der Jungen, des literariſchen Umſturzes und der neue Wege ſuchenden bildenden Kunſt. Wedekind, Hart, Mackay, Holitſcher, Bierbaum, Schnitzler, Waſſermann, Hamſun ſind im „Simpliciſſimus" geſtartet. Slevogt, Steinlen, Pascin, Reznicek, Thöny, Gulbranſſon, Bing – die moderne Kunſt iſt ohne den „Simpliciſſimus" undenkbar! Die heute Klaſſiſchen ſtanden damals noch von Gebrüll und Gelächter umtobt oder von eiſigem Totſchweigen beiſeitegeſchoben. Das Auge des Geſetzes richtete ſich bald auf den „Simpliciſſimus", auch die Nur-Künſtler mußten das Gebot der Stunde begreifen, und der „Simpliciſſimus" wurde politiſch.
Thomas Theodor Heine nahm den Kampf mit der Reaktion ungeſtüm und begeiſtert auf. Plötzlich ſah er ſich ſeiner Beſtimmung gegenüber.

Wie ſich ſeine Weltanſchauung ordnete, ſo entwickelte ſich ſein Stil. Er fand bald ſeine politiſche Linie in des Wortes zwiefacher Bedeutung. Seine ſtürmiſche Aktivität kannte kein Verſinken in die Probleme neuer Geſtaltung. Von einer virtuoſen Freilichtmalerei – Luft und Licht bezaubernd feſtgehalten und lebensvoll ineinander verwoben – konnte er aufſpringen und einen politiſchen Gedanken von ungeheurer Kühnheit hinkritzeln mit den nervöſen Strichen des plötzlichen Einfalls und der ganzen Schärfe der Idee. Er konnte jetzt über einem Biedermeier-Idyll ſitzen und die längliche Grazie Beardsleys mit den ſchwärmeriſchen Locken einer enggeſchnürten Galanterie friſieren, und dann wieder gelang ihm die bilderbogenmäßige Einfachheit einer politiſchen Szenenfolge. Vom Jugendſtil mit ſeinen zahmen Ausſchweifungen zur „neuen" Sachlichkeit mit ihrer Begeiſterung für das Detail, vom dekorativen Linienſpiel zum Farbmärchen, von der lyriſch umhauchten Karikatur



Th. Th. Heine: Die Barriſons.
(Aus d'Aubecq-Lindner.)



Th. Th. Heine: In der Zuchthauskirche.
„Bis hierher hat uns Gott gebracht durch ſeine große Güte.“
(Aus dem „Simpliciſſimus“.)

und der raffiniert graziöſen dekadenten Linie zur maſſiven Deutlichkeit des Plakats, vom Linienſpiel der Vignette zum Liniengewitter des Pamphlets – am Ende verwandelte ſich der äſthetiſche Windhund immer wieder in die ergrimmte Bulldogge, rot und mit fletſchenden Eckzähnen.

So viel Aktivität war gefährlich. Als die rote Dogge auch vor S. M. nicht haltmachte und die friſch gewetzten Hauer in die Hoſen des oberſten Kriegsherrn ſchlug, daß die Nähte platzten, da wurden die Paragraphen ausgelegt. Zur Zeit, als Wilhelm in ſeiner Sünden Maienblüte nach Paläſtina fuhr, brachte der „Simpliciſſimus“ eine Zeichnung von Th. Th. Heine: Der Geiſt Barbaroſſas zeigt dem Geiſt Gottfried



Th. Th. Heine: Des Leipzigers letzter Wille.
„Ginderſch, eens mißt'r mir in de Lamäng verſprechen: under fufz'ch Mark därft'r mei Bedde an geen Meßfremden vermieden!"
(Aus dem „Simpliciſſimus".)

von Bouillons einen Tropenhelm, grinſt dabei über das ganze Geſicht, und der von Bouillon ſagt: „Feix' nicht ſo dreckig. Unſere Kreuzzüge haben ja auch keinen Zweck gehabt." Wegen dieſes gutmütigen Witzes wurden alle Hunde auf den „Simpliciſſimus" gehetzt. Th. Th. Heine bekam Gelegenheit, ſechs Monate lang auf Feſtung Königſtein über die Majeſtätsbeleidigungsparagraphen und den deutſchen Strafvollzug nachzudenken. Die Frucht dieſer ſitzenden Lebensweiſe war ergiebig, zumal ihm Wedekind dabei Geſellſchaft leiſtete. Selten iſt die deutſche Juſtiz und die Gefangenen„fürſorge" ſo ſcharf charakteriſiert worden wie nach der Bekanntſchaft, die Th. Th. Heine mit ihr gemacht hatte. Auch ſonſt ſorgten die Büttel der herrſchenden Geſellſchaft dafür, daß

die Öffentlichkeit auf den „Simpliciſſimus" aufmerkſam wurde und daß die Redaktion dieſer in der ganzen Welt damals beiſpielloſen Zeitſchrift zu immer ſchärferer Abwehr greifen mußte. Auch in Wien wurde konfisziert und mit Polizeiſäbeln auf unſchuldige Plakate des „Simpl" losgehauen. „Ein Königreich für ein Gewitter!" antworteten die Kampfluſtigen und legten neue Bolzen auf die Armbruſt. Der Monarch, der Beamte, der Bürger, aber auch der gern ins Bürgerliche hinabgleitende Prolete waren ihre Zielſcheiben. Die bürgerliche gute Stube und ihre Moral wählte ſich Th. Th. Heine zum Lieblingsobjekt. Seine „Bilder aus dem Familienleben" gehören zu den unvergänglichen Angriffen auf die kleinbürgerliche Kultur. Die ganze hinter einem ſchlappen Lächeln und hinter gemütlichen Geſten verſteckte Gemeinheit des bürgerlichen Zeitalters wird in dieſer Bilderfolge, deren zeichneriſche Form ſelbſtverſtändliche Sachlichkeit iſt, offenbar.
Die berühmte Kriegspſychoſe machte auch die Simpliciſſimus-Herausgeber beſoffen. Th. Th. Heines rote Bulldogge wurde ein Kriegshund und ſah dem Kriegspreſſechef jeden Wunſch an den Augen ab. Ganz langſam kam die Beſinnung auf den urſprünglichen Daſeinszweck wieder. Die „Kleinen Geſchichten aus großer Zeit" bewitzeln manche Erſcheinung dieſer erniedrigten vier Jahre, aber an den Kern der Dinge rühren dieſe Kriegsſatiren ſelten. Eine konſequente Fortführung der vorkriegszeitlichen Bekämpfung der herrſchenden Geſellſchaft hätte freilich das Ende des „Simpliciſſimus", wenigſtens für die Dauer



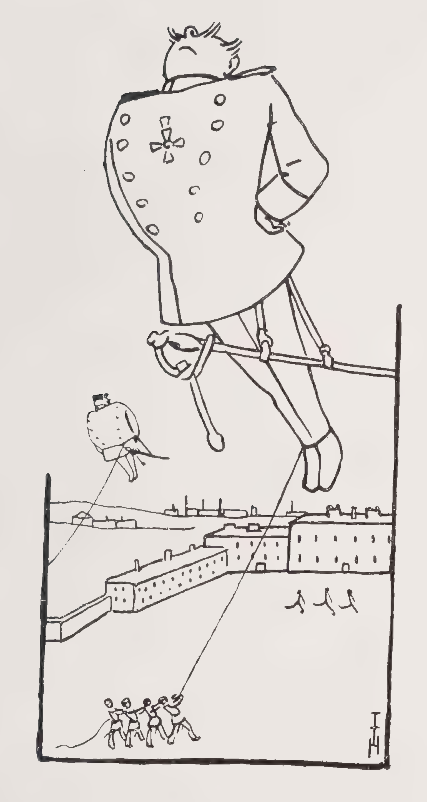
Th. Th. Heine: Erinnerung an den Weltkrieg.
„Ja, Kinder, das war eine große Zeit! Man verdiente mit Kriegslieferungen 90000 M. an einem Tage."
(Kleine Bilder aus großer Zeit.)



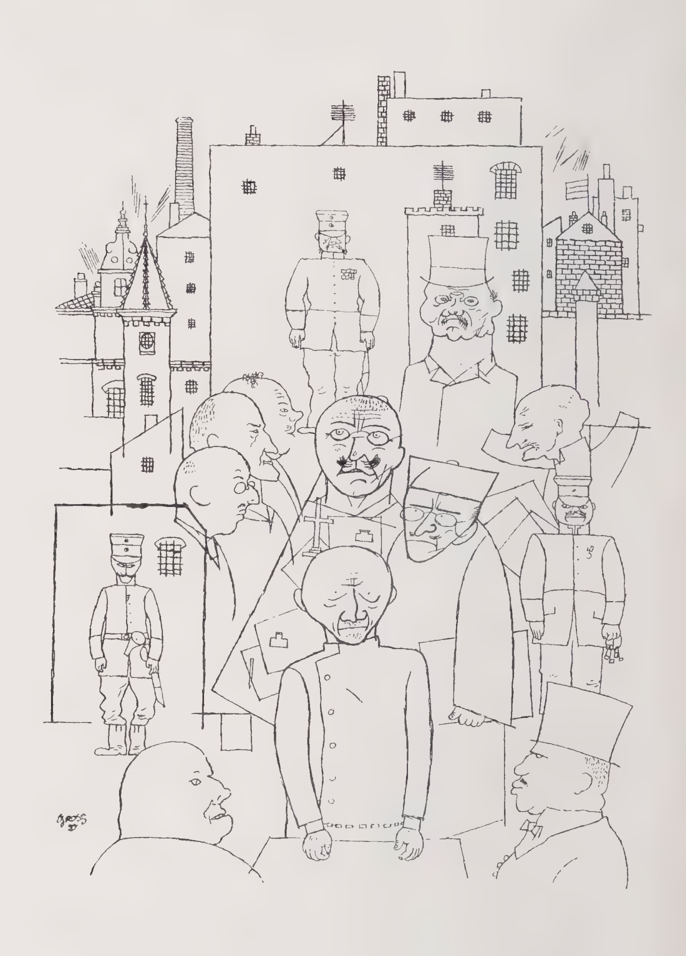
Th. Th. Heine: Vereinfachter Betrieb.
„Seitdem wir Trockenmilch haben, brauchen wir keine Windeln mehr, der Abſtauber genügt.”
Kleine Bilder aus großer Zeit.)

des Krieges, bedeutet, und ſeinen Herausgebern und Mitarbeitern wäre die Wacht am Rhein ſchon gelernt worden. Leider fand der „Simpl” auch nach Kriegsende den Anſchluß an ſeine Wirkſamkeit vor dem Auguſt 1914 nicht. Die politiſche Situation war nicht mehr ſo einfach wie zu Wilhelms Zeiten. Der politiſch nicht wurzelfeſte Künſtler wird in den Jahren des Umſturzes und der Neuorientierung eben oft das Opfer lokaler und vorübergehender Strömungen. Erſt als die Hitlerkomödie rettungslos verſumpft war, bekam der „Simpliciſſimus” die Kurve wieder heraus. Mit der politiſchen Schwenkung haben die mitarbeitenden Künſtler wieder Format und Schwung erhalten. Charakter iſt eben die erſte Bedingung einer weſentlichen Form.

Die Geſchichte des „Simpliciſſimus” iſt die Geſchichte Th. Th. Heines. Der Landſchaftsmaler, Buchkünſtler und gelegentliche Plaſtiker Th. Th. Heine ſteht an Bedeutung zurück hinter dem Th. Th. Heine des „Simpliciſſimus”. Der 60. Geburtstag Th. Th. Heines im Jahre 1927 war allen Freunden des Fortſchritts ein willkommener Anlaß, dem „Simpl” die Geradheit und Schärfe zu wünſchen, die ihn auszeichneten, als jeder friſche Luftzug von weitgeöffneten Zuchthaustüren eingefangen werden ſollte, und die heute, in dieſer Blütezeit der Schufte, nicht minder notwendig ſind. Nur wenn der „Simpl” wieder zur Tribüne der Jungen und Mutigen wird, nur dann wirkt ſich das Schaffen Th. Th. Heines aus. Und dieſes Kämpferleben iſt es wert, fortgelebt zu werden.



Th. Th. Heine: Wenn Deutſchland ſiegen würde –
dann würden die Leutnants ſo aufgeblaſen, daß ſie nur noch als Feſſelballon verwendet werden könnten.
(Aus dem „Simpliciſſimus".)



George Grofz: Hinrichtung. Lithographie.

In der Feuerlinie

George Grofz

Ach knallige Welt, du Lunapark,
Du feliges Abnormitätenkabinett,
Paff' auf! Hier kommt Grofz,
Der traurigfte Menfch in Europa.

Wir haben eine neue Zeitrechnung: Vor dem Kriege – nach dem Kriege. Das v. Chr. – n. Chr. ift in einen Abgrund geftürzt, über den nur noch die Hiftoriker die Köpfe recken.
Eigentlich ein gutes Omen, dies „nach dem Kriege"! Eine neue Zeit! Wir könnten fie brauchen!
Die politifche Zeichnung vor dem Kriege hieß Th. Th. Heine, Gulbranffon. Eine Erfcheinung wie George Grofz wäre undenkbar gewefen. Die Vorausfetzung diefes Phänomens ift der Klaffenkampf im Stadium des Bürgerkrieges.
In der erften Etappe des Klaffenkampfes griff die Arbeiterklaffe zu den Zeichnungen von Fidus, um ihrem Gefühl bildlichen Ausdruck zu geben. Fidus entfprach den allgemeinen Redensarten von Freiheit, Licht, Luft, Lebensreform. Vegetarier, Freifinnige, Sonnenanbeter, Philanthropen, fexuelle Aufklärer, Sozialiften, Bodenreformer, alle konfumierten Fiduszeichnungen. Alle erkannten fich wieder in diefen fchmachtenden, wildfrifierten, großäugigen Idealmenfchen.
Aber eines Tages war der Zauber vorüber. Die Generale diktierten, und die idealen Träumer wurden ideale Soldaten. Fidus wurde Feuerfreffer, Säbelfchlucker, Wotandiener. Im Grunde blieb fich feine Kunft gleich: die Phrafe.
Weshalb diefes Eingehen auf Fidus? Es gibt keinen fchärferen Kontraft zu George Grofz als Fidus. (Es gibt keinen fchärferen Kontraft zu den fozialen Erfcheinungen der Gegenwart als die Kunft Fidus'.) George Grofz ift Fidus' Demaskierung. Er ift die Wahrheit.
„Ich bin durch die Straßen gegangen, ich fah keine Menfchen . . .

Fratzen, lauter Fratzen. Ich bin nach Haus gekommen, ich ſah Fratzen . . . und Not . . . ſinnloſe, unendliche Not der blinden Kreatur" – ſo ſtöhnt der Hinkemann Ernſt Tollers in die Welt und mit ihm eine ganze Generation junger Menſchen und Künſtler. George Groſz war unter ihnen:

„Ich ſehe entſetzliche Masken!!
Bin umſchnürt von Korallenketten roter Köpfe!
. . . Ich bin eine Maſchine, an der das Manometer entzwei iſt –!
. . . Siehe, wir ſind allzumal Neuraſtheniker!"

Aber Groſz begnügte ſich auf die Dauer nicht damit, wie ein getretener Hund zu heulen. Jammer ſchlug in Haß um. Dieſer Haß iſt der Urſprung ſeiner Kunſt. „Ich zeichnete und malte aus Widerſpruch und verſuchte durch meine Arbeiten die Welt davon zu überzeugen, daß dieſe Welt häßlich, krank und verlogen iſt."
Weniger ſtarke Perſönlichkeiten als Groſz ſind bei den Bordell-, Nachtlokal- und Luſtmordſzenen ſtehengeblieben. Wie Beſeſſene wühlen ſie in der Afterſeite des geſellſchaftlichen Daſeins, blutend, beſchmutzt, zitternd, aber ſie ſind verflucht, darzuſtellen, was ſie treibt. Die ſexuelle Not ihrer Jugend läßt ſie die ſexuellen Dinge an primärer Stelle ſehen. In gräßlichen Eiterbeulen bricht die Fäulnis ihrer Zeit aus. Die Krankheit des Geſchlechts wird auf die Formel Geſchlechtskrankheit gebracht. Der Ekel an der Geſellſchaft bewegt dieſe Künſtler, aber ſie bleiben in ihrem eigenen Erbrochenen liegen und bauen ihren Zuſtand mit Phraſen, von denen Inferno und Leiden am Allunrecht die geringſten ſind, zu einem Dauerwohnſitz aus. Andere ſchleppen ſich durch gotiſche Kirchenportale, knien vor Orgelklängen und bäuriſch primitiven Paſſionsbildern, oder ſie klettern ſchwindlichte Wendeltreppen im Turmgerippe hoher Kathedralen „himmelwärts". Dort oben bleiben ſie entweder ſtecken, um mit dem näher gekommenen Himmel zu dialogiſieren, oder ſie ſpringen, ohne das Geſetz der Schwere zu beachten, in das Alles-Nichts hinaus. Die meiſten aber ſteigen die Wendeltreppe wieder brav hinab und werden gute Bürger und Teilhaber der Weltfirma Ordnung.
George Groſz iſt durch die Periode des Ekels vor der Welt gegangen. Aber dann erkannte er, daß es notwendig iſt, nicht mehr wahllos zu haſſen. Er begriff das Grundgeſetz des Klaſſenkampfes: „Heute haſſe



George Grosz: „Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu schwach ist, gehe unter."

(Mit Genehmigung des Malik-Verlages, Berlin, der Volksausgabe „Abrechnung folgt!" entnommen.)

ich die schlechten Institutionen der Menschen und die Machthaber, die diese Institutionen verteidigen." Damit ging er aus der Gosse der Etappe in die Feuerlinie der Klassenfront.
Ein Pamphlet trifft oft tödlicher als eine Gewehrkugel. George Grosz selbst nennt seinen Stil messerhart, und wahrlich, jeder Strich bei Grosz ist ein Ausdruck des Hasses, ein Hieb, ein Stich. In der Groszschen Zeichnung ist keine Verzerrung. Nur beschränkte Talente sind auf dieses Hilfsmittel angewiesen. Karikatur ist nicht die Angelegenheit eines Lachkabinetts, Karikatur ist kein Vergnügen. George Grosz hat in der Zeit der Verrottung der Karikatur wieder aufgedeckt, was ihr Wesen ist: schärfste Beobachtung, schärfste Rücksichtslosigkeit, zu sagen, was ist. Ohne klare Weltanschauung existiert dieses Wesen nicht. Grosz, um Ich und Umwelt befragt, formulierte seine Antwort mit einer bisher in der Kunst beispiellosen Deutlichkeit:
„Die heutige Kunst ist abhängig von der bürgerlichen Klasse und stirbt mit ihr. Der Individualitätskult, der mit den Malern und Dichtern getrieben wird und den sie selbst je nach Begabung noch scharlatanhaft steigern, ist eine Kunstmarktangelegenheit. Je ‚genie'hafter die Persönlichkeit, um so größer der Profit.
Wie kommt der Künstler in der Bourgeoisie hoch? – Durch Schwindel!! – – Im dreckigen Atelier hausend, nach ‚oben' strebend, findet er gelegentlich einen Mäzen, der ihm monatlich geringes Geld gibt, dafür seine Produktion stiehlt; verfällt er dem Kunsthändler – der Kauflust einbläst für alles mit Hilfe der geistigen Begriffe, die gerade die Konjunktur erfordert. Hinter den Kulissen zynischer Betrieb Eingeweihten gegenüber (‚Wo du nicht bist, Herr Organist, da schweigen alle Flöten'), nach außen priesterhafte Kulturfördergeste. So verlangt es das System – und das Geschäft blüht.
Die Künstler, aufgeblasen oder zerwühlt, ihre begnadete Stellung herleitend vom Nichtfertigwerden mit der Welt, im Schlepptau des großen reaktionären Geistschwindels, glauben ‚Schöpfer' zu sein und turmhoch über dem Durchschnittsbanausen zu stehen, der über den tiefen Inhalt der Bilder von Picasso und Konsorten lacht. Ihre Darstellungen entsprechen der Struktur des sogenannten Kulturgeistes: sind gedankenlos, tatsachenfeindlich, kampffremd. Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen!!



George Grofz: Abrechnung folgt!
(Mit Genehmigung des Malik-Verlages, Berlin, der Volksausgabe „Abrechnung folgt!" entnommen.)

Es iſt ein Irrtum, zu glauben, wenn einer Kreiſel malt, Kuben oder tief-
ſeeliſche Gewirre – er ſei dann, vielleicht im Gegenſatz zu Makart,
revolutionär. Arbeitet ihr Künſtler für das Proletariat, das der Träger
der kommenden Kultur ſein wird? Verſucht ihr, die Ideenwelt der Pro-
letarier zu erleben und zu erfaſſen und den Ausbeutern und den Nie-
derhaltern entgegenzuſtellen? Eure Pinſel und Federn, die Waffen ſein



George Groſz: Zeichnung.



George Grofz: Zeichnung.
(Mit Genehmigung des Malik-Verlages, Berlin, aus „Ecce homo" entnommen.)

follten, find leere Strohhalme. Geht aus euren Stuben heraus, hebt eure individuelle Abfperrung auf, laßt euch von den Ideen der arbeitenden Menfchen erfaffen und helft ihnen im Kampf gegen die verrottete Gefellfchaft.
Dies an Stelle der fo beliebten biographifchen Notizen, ftatt Geburtstag, erfte Hofe, Schaffensdrang und -raufch ufw.



George Grofz: Zuhälter des Todes. Lithographie.
(Mit Genehmigung des Malik-Verlages, Berlin.)

Das Getue um das eigene Ich ift vollkommen belanglos."
Die Zeichnungen Grofz' beweifen, daß dies Bekenntnis mehr ift als eine radikale Gefte. Sie find von derfelben Konfequenz wie diefe programmatifche Erklärung. Ihr Strich ift hart und fpitz. Die Feder ritzt und fetzt, fpielt nie. Grofz zeichnet mit jener Urfprünglichkeit, die das Charakteriftifche wie durch ein Vergrößerungsglas fieht. Wo er Farbe braucht, koloriert er, feuert Schießbudenknalleffekte ab, hebt fchreiend hervor.



George Groſz: Zeichnung.
(Mit Genehmigung des Malik-Verlages, Berlin, dem Buch „Ecce homo" entnommen.)

Seine Aquarelle ſind mit Leichenwaſſer gemalt. Mit der Lüge von der ſchönen Kunſt wird ſchonungslos aufgeräumt. Groſz dient einem Programm, das nicht die Achſe „Kunſt", ſondern die Achſe „Menſch" hat. Der Weg zu menſchenwürdigen Verhältniſſen geht durch die Perioden des Klaſſenkampfes. In der entſcheidendſten dieſer Perioden ſchielt George Groſz nicht nach Unſterblichkeit und wie die ſchönen Gaunereien heißen, mit denen die Künſtler einige Jahrhunderte lang ver-

rückt gemacht wurden. Groſz bekennt ſich zu ſeiner Zeit, zum heutigen und zum morgigen Tag, zu jeder Stunde und zu den tauſend kleinen Nebenerſcheinungen des ewigen Kampfes. Im Stadium der in breiter Front und rückſichtslos vorgehenden Reaktion wird George Groſz zum Freiſchärler der in die Defenſive gedrängten Revolution. Plötzlich iſt er zur Stelle und drückt in die Blöße des Gegners ab. Ein Scharfſchütze iſt er und trifft ins Schwarzweißrote. Der Haß fördert ſeine Genialität. Er wirft einige Linien hin und hat damit wie keiner je zuvor die Inſtitutionen der herrſchenden Klaſſe umriſſen. Aber am furchtbarſten iſt er, wenn er ſich den Vertretern dieſer Klaſſe und ihrem Troß nähert. Da wird ſeine Charakteriſtik unheimlich. Noch nie zuvor iſt derartiges in der Kunſt geſchehen. Dieſe Rückſichtsloſigkeit entſpricht der Rückſichtsloſigkeit des heutigen Kampfes und der Hoffnung, mit ihr ſchneller an das Ziel zu kommen.
Schon oft hat die herrſchende Geſellſchaft verſucht, dem unbequemen Zeichner den wütenden Stift aus den Händen zu nehmen. Reichswehr- und Reichsinnenminiſter ſchritten gegen die Karikaturen von Groſz ein, die Beſchlagnahme riß wertvolle Blätter aus ſeinen Mappen, aber Groſz iſt nicht umzubringen. Die brutalen und mörderiſchen Handlanger der Gegenrevolution werden von ihm für alle Zeit in ihren typiſchſten Vertretern und in ihren typiſchſten Handlungen verewigt. Und zwiſchen den Blättern, auf denen die teutſche Peſt am Lebensmark der Arbeiterſchaft frißt, auf denen die Menagerie Kapps und Ludendorffs ihre Prachtbeſtien auf das Proletariat losläßt, zeigt Groſz die Kehrſeite: die herrſchende Geſellſchaft unter ſich. Der Ekel bricht wieder durch und ſchleudert Szenen hin, die geladen ſind von vergifteter Erotik. Das Schwein im Menſchen, Groſz verſteht es zu zeichnen wie kein anderer.
Seine Bilder aus dem proletariſchen Daſein peitſchen den Haß bis in die letzte Fingerſpitze. Groſz idealiſiert die revolutionären Arbeiter nicht. Dieſe Geſtalten ſchreiten daher wie von einer ungeheueren geſchichtlichen Notwendigkeit gelenkt, und kein pathetiſches Feuer brennt in ihren Augen. Aber in allen dieſen Zeichnungen erhebt ſich eine drohend geballte Fauſt: Abrechnung folgt!
Der Name George Groſz ſteht unbarmherzig über dem Schlußkapitel des bürgerlichen Untergangs.

Die nackte Wahrheit

Otto Dix und Kurt Günther

Aus der Umgebung des Dresdener Akademieprofeſſors Richard Müller iſt eine Künſtlergruppe hervorgegangen, die für die bildende Kunſt der Gegenwart von ungeheurer Bedeutung wurde. Zu dieſer Gruppe gehören Otto Dix und Kurt Günther.
Richard Müller iſt ein Könner von Format. Er malt „wie geleckt". Seine Begeiſterung für das Sinnliche macht ihn dem Gegenſtändlichen untertan. Was kümmert ihn Weltumſturz und Völkerſchickſal! Eingekapſelt in ſeinen engen Ideenbezirk, malt er harmlos-lächerliche Szenen, Frauengeſtalten mit Tieren, irgendeinen leicht durchſchauten Vorwand, nackte Mädchenkörper mit dem Pinſel zu photographieren, Mädchen mit dem Doppelreiz der Jungfräulichkeit und der erotiſchen Abenteuerluſt. Er bettet ſie in eine Hängematte, auf irgendeinen dekorativ gefalteten Mantel, beugt ſich entzückt über das blühende Fleiſch, betrachtet genußfroh die hundert Variationen der verlangenden Erregungen, jedes Körperhärchen wird ihm zur Delikateſſe, aber plötzlich tritt der Kleinbürger aus ihm heraus und läßt ein mit den Fingerſpitzen gefaßtes Taſchentuch auf das erotiſche Zentrum fallen. Die Moral des honetten Bürgers erniedrigt die oberſte der menſchlichen Regungen zur geilen Koketterie.
Und von dieſem Lehrer gingen Dix und Günther aus? Ja, ſie lernten bei ihm das Zeichnen, die Freude am Gegenſtändlichen, das Protokollieren von Tatſachen. Aber plötzlich flogen die Fenſter des Ateliers auf, und der fürchterliche Schrei der Apokalypſe brüllte herein. Während Richard Müller ruhig um den Hochglanz ſeiner Farbenſpiele bemüht blieb, riß es ſeine Schüler herum. Die Unruhe der Zeit erfaßte ſie. Bald lachten ſie ingrimmig über die faden Spielereien ihres Herrn und

Meisters, und das Erlebnis des Krieges beschleunigte ihre innere Abkehr. Das mit den Fingerspitzen gefaßte Taschentuch wurde in den Dreck getreten. Ethos und Moral waren keinen Sechser mehr wert. Der erotische Kitzel verlor das Spielerische und wurde Ursache von Katastrophen. Im Parfüm der Lazarette blühte auf rohrdünnem Stengel in schreiender Schönheit das „Liebesglück" der Überlebenden.
Otto Dix, ein Proletarier aus der Industriestadt Gera, hat alle Stationen des bürgerlichen Kunstbetriebes durchwandert. Er hat die aristokratische Eleganz Zwintschers mitgemacht und sich und die Welt ganz im Lichte dieses in die feierliche Starrheit der Frührenaissance verliebten Malers gesehen. Bei Richard Müller lernte er das Wohlgefallen am Gegenstand und die kühle Maske des unberührten Protokollanten. Als die Kulturfassade einstürzte, konstatierte Dix das Ereignis, indem er in das schadenfrohe Gelächter der Dadaisten einstimmte und das chaotische Durcheinander mit Entschlossenheit zum malerischen Zeitausdruck erhob. Er ist durch diese Dinge hindurch. Sein gesunder Instinkt durchschaute den gefährlichen Schwindel der anarchistisch aufgeputzten Kunstkomödie, diese Maskerade hilfloser Spießer, und er entwickelte aus sich heraus seinen Stil, den Stil der eiskalten Objektivität. Die Wirkungen Zwintschers und Richard Müllers waren noch zu spüren, aber das spezifisch Dixsche ordnete sich ihnen über. Ein unerbittliches Mißtrauen in den finster überwölkten Augen, so steht Dix an seiner Staffelei und deckt die Wahrheit auf, unbekümmert, rücksichtslos, ein Fanatiker der Sachlichkeit. Es ist nicht seine Schuld, daß die nackte Wahrheit so entsetzlich aussieht.
Unter seinen Zeichnungen hat Dix ein Doppelbildnis: Verstümmelter und Dirne. Im Kriegselend und in der Prostitution äußert sich die kapitalistische Weltordnung in der brutalsten Weise. Mit derselben Brutalität bohrt Dix seinen Griffel in die eiternden Wunden der Gesellschaft. Das Gebrüll der bürgerlichen Welt beweist ihm, wie gründlich er das macht.
Die Dirnen, die Dix malt – ohne Sentimentalität, ohne Ethos und mit einem perversen Interesse –, diese geschminkten, angefaulten Zeugen eines Systems skrupelloser Ausbeutung, fallen dem Bürger auf die Nerven. „Die scheußlich verbrauchte Dirne, die es irgendwo in äußersten Vorstädten noch geben mag", soll nach der Darstellung



Otto Dix: Verstümmelter und Dirne. Lithographie.
(Mit Genehmigung des Künstlers.)

eines Berliner Blattes, das sich über Dix äußerte, ein „unzeitgemäßes Überbleibsel" sein. Wie kann also Dix so etwas malen! Weshalb nur solche unbequemen Bilder! Ja, wenn Dix nur x-beliebige aufgeputzte Dirnen malte, er dürfte sie auch syphilitisch bemustern. Da er sie aber so malt, daß jeder, der sich als ein würdiges Mitglied der heutigen Gesellschaft fühlt, eine drohende Anklage aus dem Bild herausliest, deshalb das persönliche Unbehagen vor diesen Bildern.



Otto Dix: Verwundeter.
(Aus der Kriegsmappe. Mit Genehmigung des Künftlers.)

Neben der Dirne der Kriegskrüppel! Der Proletarier Dix hat den Krieg mitgemacht. Vorn im Schützengraben, im Granatloch, verdreckt, verlauft, verhungert. Seine Erlebniffe unterfcheiden fich von denen der Kriegsberichterftatter. Die Maler, die das weiße Brot der Etappe aßen und den funkelnden Wein der kaiferlichen Tafel tranken, haben in den Stunden, in denen ihr Gewiffen fchlug, auch die Not der verftümmelten Städte und Menfchen gezeichnet. Aber der Frontprolet fchiebt ihre Sentimentalitäten beifeite. Der Proletarier im verlauften Waffenrock weiß, daß eine Leiche im Drahtverhau ein „wirkfameres" Bild ift als eine fymbolhafte Darftellung des Kriegsungeheuers, daß die Geftalt des Todes verblaßt gegenüber der furchtbaren Not des Frontfoldatenlebens. Kein Menfch kann, und wenn er über die ftärkften Ausdrucksmittel verfügt, das Erlebnis des Krieges fo formulieren, daß es an die Wirklichkeit heranreicht. Otto Dix erkannte das und hielt diefe Wirklichkeit feft: Fünfzig Radierungen, jede kaum mehr als eine Handfpanne groß, technifch einfache Blätter, die objektivfte Kriegsberichterftattung. Diefer Zyklus hat nur ein Beifpiel in der Kunftgefchichte: „Die Schrecken des Krieges" von Goya. Aber

Dix ist fürchterlicher, weil dieser Krieg fürchterlicher war. Wo der Spanier noch Muße hatte, graphische Feinheiten anzuwenden, dort verzichtet Dix auf alle Ästhetik. Verlangt von einem im Schlamm Verreckenden Ästhetik!
Oh, es gibt Leute, die an Dix mit dieser Forderung herantreten. Julius Meier-Graefe, auch einer von denen, die in die allgemeine Lissauerei mit einstimmten, gab gegen das große Schützengrabenbild von Dix folgendes Gutachten ab:
„Dieser Schützengraben ist nicht nur schlecht, sondern infam gemalt, mit einer penetranten Freude am Detail, aber bitte schön, nicht am sinnlichen Detail, sondern am begrifflichen Detail. Gehirn, Blut, Gedärm können so gemalt werden, daß einem das Wasser im Munde



Otto Dix: Streichholzverkäufer. Ätzung.
(Mit Genehmigung des Künstlers.)



Otto Dix: Kartenspieler. Kaltnadelradierung.
(Mit Genehmigung des Künstlers.)

zusammenläuft. Das hat der junge Max Liebermann mit unsterblichen Bildern bewiesen. Die zweite Anatomie Rembrandts mit dem offenen Bauch ist zum Küssen. Dieser Dix ist – verzeihen Sie das harte Wort – zum Kotzen. Gehirn, Blut, Gedärm werden so ausstaffiert, nicht gemalt, daß alle animalische Reaktion zur Hochspannung getrieben wird. Er brauchte nur noch präparierte Stückchen Blut aufzukleben, wie



Otto Dix: Fleischerladen. Kaltnadelradierung.
(Mit Genehmigung des Künstlers.)

das die Kubisten mit Zeitung und Zigarrenkistendeckeln gemacht haben. Wahrscheinlich hat Herr Dix in aller Einfalt für den Pazifismus wirken wollen, die bekannte Abschreckungstheorie. Das ist sein Privatvergnügen."

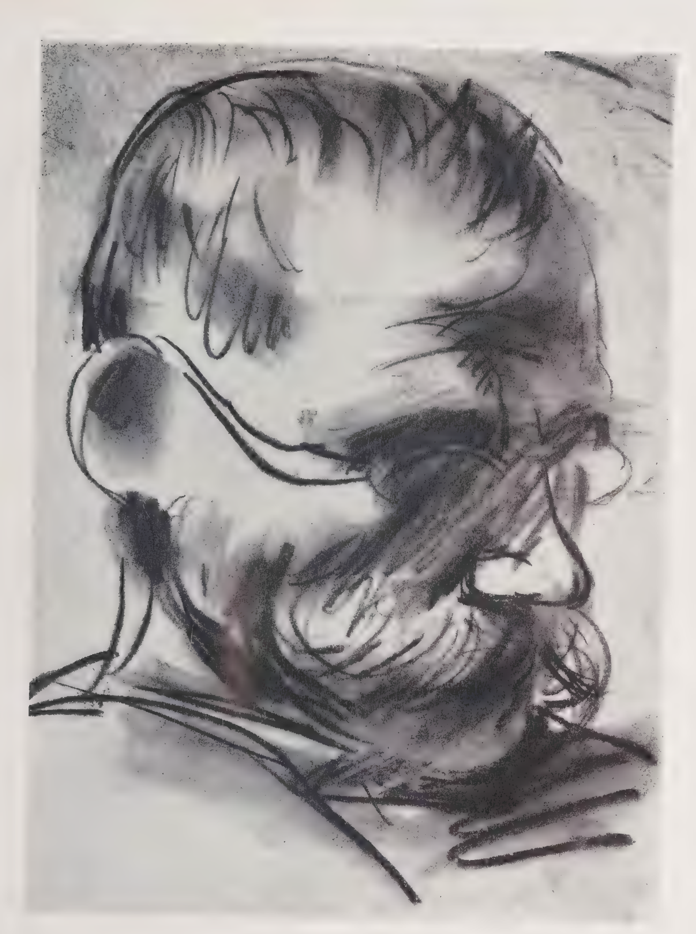
Es ist dann noch die Rede von Schmutz, billiger Sensation, und zum Schluß wird die behördliche Unterdrückung des Bildes angeregt. Und



Otto Dix: Mutter und Kind. Gemälde.
(Mit Genehmigung des Künftlers.)

tatfächlich ift diefem Bild, deffen Verbrechen es ift, Scheußlichkeiten nicht nach dem Kochbuch der Schöngeifter fchmackhaft gemacht zu haben, das Schickfal befchieden, mehr im Bretterverfchlag verfteckt zu fein als feine fürchterlichen Wahrheiten offen ausfprechen zu können.

„Diefer Schützengraben ift nicht nur fchlecht, fondern infam gemalt." Der Mann, der das fchrieb, bürgt mit feinem Werk über die Kultur des Impreffionismus dafür, daß er mit diefem Vorwurf nicht hinzielt auf die unbekümmerte Malweife. Alfo wäre das Wort von der infamen Malerei eine fchwere Anklage. Mit den nächften Sätzen beweift Meier-



Otto Dix: Vater Dix. Radierung.
(Mit Genehmigung des Künftlers.)

Graefe allerdings, daß er nicht imftande ift, die Urfache diefes Bildes und damit feine malerifche Form zu erfaffen. Die „Deutfche Allgemeine Zeitung", in der die Kanone Meier-Graefe gegen Dix donnerte, fprach



Otto Dix: Mädchen. Zeichnung.
(Mit Genehmigung des Künſtlers.)

offen aus, was die bewegende Kraft dieſer Offenſive gegen das Schützengrabenbild iſt:
„Das Bild von Dix iſt ſchlecht gemalt . . . Es wäre aber genau ſo fatal, wenn es gut gemalt wäre – weil nicht der Menſch, das Gefühl, das dahinter ſteht, das Bild erfüllt, ſondern eine leere Tendenz, eine Ein-

ſtellung, etwas, das heute ſchon tot iſt. In dieſem Bild leben gemalt die Phraſen von 1918 fort; es iſt genau ſo falſcher und zuletzt unaufrichtiger Krampf wie das politiſche Tendenzgeſchwätz in den ebenfalls ſehr begabten Blättern von George Groſz."

Verdammt unbequem müſſen die Dixſchen Kriegsbilder den Herrſchaften ſein! Sie wollen einen Schützengraben mit Fleiſchfetzen, daß einem das Waſſer im Munde zuſammenläuft, einen aufgeſchlitzten Bauch, der zum Küſſen iſt. Und weil Dix ihnen einen Schützengraben hinſetzt, daß ihnen das Monokel über die Schmucknarbenbacke purzelt, deshalb ſetzen ſie hinzu, daß dieſer Dix „zum Kotzen" iſt. Sie hätten vor dieſes in Deutſchlands größter Zeit meiſtgebrauchte Wort nicht ein wohlerzogenes „Verzeihen Sie" einzuſchalten brauchen. Sie, für die Meier-Graefe ſpricht, haben das richtige Wort getroffen. In allen Dixſchen Bildern iſt – „verzeihen Sie" – dieſes Kotzen! Dix kann ſich eben eurer Behauptung, daß dieſe Viecherei, die ihr göttliche Weltordnung nennt, zum Küſſen ſein ſoll, nicht anſchließen.

Das Weſen der Dixſchen Bilder iſt die Revolte gegen die heutige Geſellſchaftsordnung. Es iſt keine Revolte analog irgendwelchen Parteibeſchlüſſen. Keine Revolte mit klarer Überlegung und mit beſtimmten Perſpektiven. Es iſt der Aufſtand des Menſchen gegen die kannibaliſche Ziviliſation, es iſt der Aufſtand des Malers gegen ſeine Kollegen, die in Demut und in Schönheit verfaulen oder die ſich in Weltſchmerz und Metaphyſik auflöſen.

George Groſz iſt in erſter Linie ein Zeichner. Otto Dix iſt in erſter Linie ein Maler. Er koloriert nicht wie Groſz. Er malt, drückt die Farbe nicht in dienende Stellung. Auch die Linie wird bei ihm farbiger Ausdruck, und ſeine Graphik iſt voll maleriſcher Schönheiten.

Dix beweiſt, daß auch die maleriſchen Äußerungen knapp und zwingend ſein können. Sein temperamentvolles Drauflos iſt von einer aufreizenden Ruhe abgelöſt worden. Aufreizend, weil die entſetzlichen Enthüllungen mit Glacéhandſchuhen gemalt ſind. Dieſer Proletarier mit dem verbitterten Geſicht gefällt ſich in der eleganten Fingerſpitzenpoſe, ſetzt die ariſtokratiſche Manier Zwintſchers und die ſachlichen Spitzfindigkeiten Richard Müllers fort und erreicht mit ihnen, da ſeine verfinſterte Weltanſchauung ſich in ſchroffem Gegenſatz zu dieſer Malweiſe bewegt, die verblüffendſten Wirkungen.

Seine Porträts begnügen ſich nicht mit der optiſchen Schau. Dix zwingt den ganzen Menſchen, ſein Milieu, ſeine Geſchichte, ſeinen Beruf mit in das Bild. Scheinbar geht er in der Wiedergabe eines Stoffmuſters, einer Schlipsfalte, einer Friſur auf, aber ſo ſehr er dieſen Einzelheiten nachgeht, ſo ſicher belauſcht und packt er die hundert inneren Einzelheiten. Scheinbar übernimmt er die unweſentlichen Zufälle in ſein Bild, in Wirklichkeit findet er eine unauffällige aber großartige Verbindung von Sachlichkeit und Bildgeſtaltung. Ein Steckbrief iſt eine Stümperei gegen ein Porträt von Dix. Aber dies Porträt iſt außerdem noch ein Bild, mehr ein Dix als ein Herr Soundſo.

Otto Dix verleugnet ſeine Herkunft nicht. Er kommt aus der Tiefe. Untermhaus heißt der Vorort von Gera, in dem er geboren iſt. Und in dieſem Vorort iſt es das dürftigſte Haus, in dem ſeine Eltern wohnen. In engen Stuben, grauen Winkeln hängen ein paar Zeichnungen von dem großen Dix, um den die Verleger und Kunſtſchriftſteller tanzen wie um das Goldene Kalb. Werden ſie ihn zum Bürger machen? Können ſie die tadelloſe Bügelfalte ſeiner Hoſe als erſten Triumph buchen? Sachte! Eines Tages bricht der Prolet wieder bei ihm durch, der Mann aus der Fabrikgaſſe:

Platz!

Platz den Schaffenden!

Der Maler Kurt Günther iſt wie Otto Dix in Gera geboren und mit dem nicht zuletzt infolge ſeiner Angriffsluſt und Arbeitskraft bekannter Gewordenen ein Stück Weg zuſammengegangen. Während Dix ſich wie einer, der von Kindheit an das Arbeiten gewöhnt iſt, ſchaffend vorwärts bewegte, hat Günther das Malen nie als hartes Müſſen aufgefaßt. Er neigte zur lächelnden Ironie und zur ſpieleriſchen Lebensauffaſſung.

Unter dem Eindruck des Krieges und des Zuſammenbruchs entfernte ſich Günther von der kühlen Neutralität der Akademie und aus dem Raritätenkabinett des Richard-Müller-Kreiſes. Er machte die ſozialkritiſch eingeſtellte Malerei ein wenig mit, ging den Erſcheinungen des Zerfalls nach, verliebte ſich in die Ruinenlandſchaften verblödeter Geſichter und kranker Körper und ſog den Lazarettgeruch der Zeit in ſich hinein. Aber auch bei der Darſtellung dieſer Dinge trat Günthers



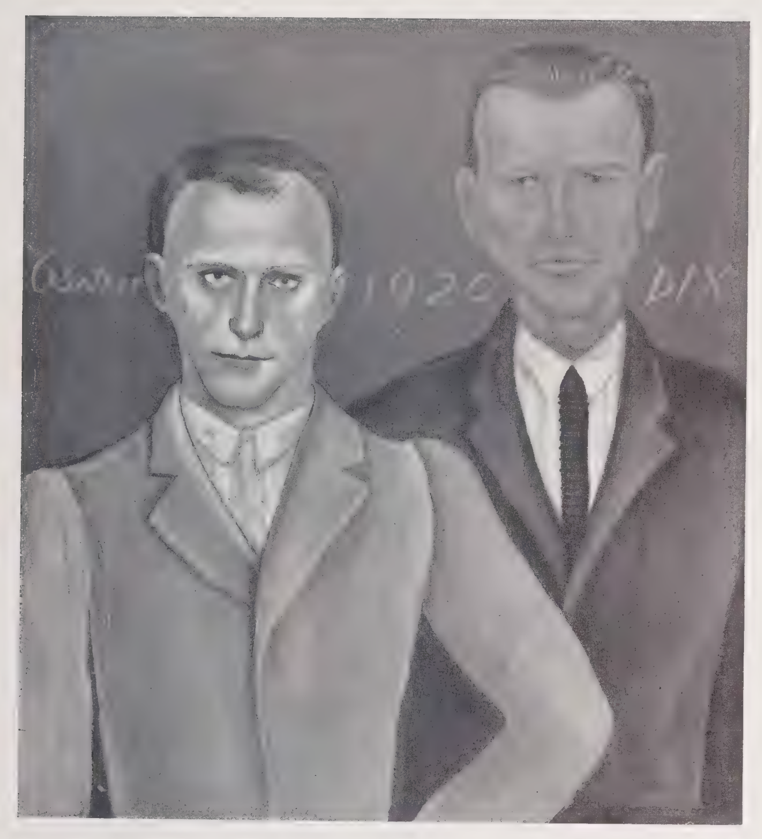
Kurt Günther: Kriegsjunge. Zeichnung.

Grundzug deutlich hervor: in allem das Ideal-Schöne zu finden. Ob er die primitive Form fuchte, ob er infantil fpielte, ob er dadaiftifch ulkte, ob er fich an der Sachlichkeit und ihren unter der Oberfläche fpürbaren Geheimniffen begeifterte, immer neigte Kurt Günther zu einem harmonifch geordneten Aufbau, zur Liebkofung der Schönheit. Der mit Günther befreundete Maler A. W. Dreßler hat auf einer



Kurt Günther: Studien zu Ludmilla.

kleinen Steinzeichnung dieſes Weſen Günthers feſtgehalten: Günther ſitzt an ſeiner Staffelei, ganz Konzentration, ganz Raumgefühl, der Bildidee hingegeben, dem Gefühl eine ſtarke Portion intellektuelle Klarheit beigeordnet, mit einem leichten ironiſchen Zug über ſich ſelbſt und über dieſe jedesmal wiederkehrende Erregung des Schaffens.



Dix und Günther: Günther und Dix. Gemälde.

Dix und Günther haben 1920 zuſammen ein außerordentlich wirkſames Bild gemalt: Dix malte Günther, Günther malte Dix. Dieſes Doppelbildnis hat nicht nur für dieſe beiden Maler und ihre Freunde Bedeutung. Dix ſteht neben dem kleineren Günther, finſter, verbiſſen, brutal, ein gefährlicher Plebejer. Günther erſcheint neben ihm kon-



Kurt Günther: Zeichnung.



Kurt Günther: Im Café. Gemälde.

firmandenhaft, mit weiblicher Taille und einem Mädchenlächeln in den Augen, betont feminin neben dem finnlich plumpen Mann Dix. Es ift viel Ironie in diefem Bild, viel Übertreibung, aber auch viel Wahrheit. Wie Dix hat fich Günther in den letzten Jahren dem Porträt zuge-



Kurt Günther: Die Großmutter. Gemälde.



Kurt Günther: Die Tante. Zeichnung.



Kurt Günther: Der Oberbürgermeister. Gemälde.

wendet. Er hat heute seine eigene Form, ist eine Persönlichkeit für sich. Die spielerische Anlehnung an die frühen Meister des Porträts hat er hinter sich. Er erzählt nicht mehr mit dem Hintergrund, braucht ihn nicht mehr, um die dargestellte Persönlichkeit zu erklären. Seine



Kurt Günther: Maler Ahner. Gemälde.

Bildniſſe verzichten heute auf Hilfsmittel, ſie leben auch ohne ſolche Zutaten.
Günther erſchöpft ſeine Kraft heute nicht mehr in gekünſtelten Konſtruktionen, die oft entſtehen, wenn allzu lange Beſchäftigung mit einem Bild die urſprüngliche Friſche des erſten Schöpfungstages zudeckt. Seine vielwiſſende Überlegenheit ſetzt den ſinnlichen Antrieb in erregte und doch beherrſchte Form um. Ein unaufhörlich fordernder Hunger nach Liebe wird von einer immer wiederkehrenden unbefriedigten Enttäuſchung ausbalanciert. Günthers Bilder von Frauen haben nicht nur den ſinnlichen Reiz, das Kokettieren mit leichten Perverſitäten, dieſe Frauen haben auch die Ahnung von der proſaiſchen Abſicht des Eros und die ihre Anziehungskraft verdoppelnde melancholiſche Einſicht in die Alltäglichkeiten des Daſeins. Die mädchenhafte Empfindſamkeit drückt ſich in zärtlichen Farben aus und in freudig und klar beſchwingten Linien. Aquarelle von großer Reinheit und Süße entſtehen da, in denen die Farbe zum Parfümhauch wird.
Es iſt erſtaunlich, wie ſich Günther in die ihm Sitzenden hineinlebt. Noch überraſchender iſt es, mit welchen einfachen Mitteln er das Weſentliche in den engen Raum des Porträts hineinzwingt – nein: hereinlockt, denn in ſeinen Bildern iſt nichts Gezwungenes und Gewolltes mehr. Eine leichte Neigung des Kopfes, eine Bewegung der Hände genügt ihm. Das übrige geben räumliche und farbige Geſtaltung. Er kann eine „Reſpektsperſon" in der ganzen tadelloſen Eleganz ihrer Erſcheinung mit photographiſcher Genauigkeit auf das Blatt ſetzen, kann ihr die raffinierteſte Maske geſtatten, und zeigt ſie uns doch nackt, wie ſie in Wahrheit iſt. Das iſt das Wunder dieſer ſachlichen Malerei, daß ſie das Äußerliche und das Weſentliche mit dem gleichen Intereſſe feſthält: ſtreng logiſch, unkonventionell, unpathetiſch, vielwiſſend und mit einem Aufleuchten von Ironie – und trotzdem ſind alle Harfenſaiten des Gefühls in Schwingung.
Dix und Günther – der eine kommt aus dem Souterrain, rebelliſch, mißtrauiſch, voll Bitterkeit; der andere kommt aus der Beletage, aufgeräumt, federnd, chevaleresk. Sie gehen zuſammen, entfernen ſich, ſuchen ſich wieder auf und entzünden ſich aneinander. Sie malen beide – und das gilt nicht nur für das eine Doppelbildnis – ſie malen beide an einem Bild: an dem Porträt der Gegenwart.

Die Mutter erhebt sich

Käthe Kollwitz

Mit der arroganten Weisheit, daß Kunſt eine Schöpfung des Mannes iſt, hat Käthe Kollwitz aufgeräumt.

Wie ſollte das Weib in den Jahrhunderten ſeiner Erniedrigung zum künſtleriſchen Schaffen kommen? Die Kunſtgeſchichte weiß von einigen Frauen und ihren Bildern zu berichten. Aber dieſe galanten Verbeugungen gelten der Dame, die zum Pinſel griff mehr aus der Pauſe ſüßen Nichtstuns heraus als aus der Stunde zwingender Erregung. Erſt die Induſtrialiſierung und damit die Emanzipation der Frau läßt das Weib, dieſes Packtier vergangener Zeitalter, auf dem Wege zur bildenden Kunſt vorrücken.

Paula Moderſohn-Becker erhob ihre tiefe und feierliche Stimme und ſprach von dem Verbundenſein der Mütter mit dem lautloſen Werden in Erde und Luft und in jedem Samenkorn. Martha Schrag zeigte die Frau von heute im Joch harter Arbeit und bitterer Kriegsjahre, und Tony Hallbauer gräbt aus dem Holz die grandioſe Ballade der Arbeit und des Ringens um ihre Befreiung. Aber wie keine zuvor hat Käthe Kollwitz mit ihrem Griffel Klage und Anklage der Mütter niedergeſchrieben und das Gewiſſen der Welt aufgeweckt.

Dieſe menſchlichſte aller Künſtlerinnen kommt von Königsberg, aus einer Familie, deren ſittlicher Lebensgrundſatz ſich auf der Bahn bewegte, die der größte Bürger der Stadt Königsberg, Immanuel Kant, beſchritten hatte: „Handle ſo, daß die Maxime deines Willens zugleich als Prinzip einer allgemeinen Geſetzgebung gelten könne.” Die Fähigkeit, mit anderen zu leiden, und dazu das Gefühl, verpflichtet zu ſein, den leidenden Mitmenſchen mit einer Inbrunſt zu helfen, die oberhalb kleinbürgerlicher Wohltätigkeit liegt, dieſe Fähigkeit und dieſes Gefühl



Käthe Kollwitz: Selbſtbildnis. Radierung.
(Mit Genehmigung der Kunſthandlung Emil Richter, Dresden.)

nahm Käthe Kollwitz als elterliches Erbteil mit, als ſie Königsberg verließ.

Sie ging zu einem der führenden Graphiker in die Schule, zu Stauffer-Bern, der ſich in Berlin niedergelaſſen hatte. Die neue Kunſtform, entſtanden aus den geiſtigen Reſultaten der Induſtrialiſierung Europas, eroberte damals von Zola und von Ibſen her Deutſchland. Es war der

Auffchrei der Menfchheit gegen die beginnende Herrfchaft der Mafchinen und gegen die Unmenfchlichkeit als Prinzip der kapitaliftifchen Weltordnung. Zola, Ibfen, Björnfon und die jungen Naturaliften in Deutfchland fchleuderten ihre Anklagen gegen die herrfchende Gefellfchaft, aber fie zeigten nicht den Weg aus der Hölle. Die Zukunft lag wie dämmerndes Frühgrau vor ihnen. Erft ein Vortrag Auguft Bebels riß die neuen Horizonte auf. Käthe Kollwitz fah ihren Weg.
Das demokratifche Lebensgefühl ihrer Familie, die aufblühende foziale Dichtung jener Tage, der Anbruch einer neuen Menfchheitserlöfungsidee mitten in der Entfaltung des Menfchenmaffen bündelnden und zertretenden Kapitalismus — Käthe Kollwitz orientierte fich diefer Welt gegenüber und fetzte fich mit ihr auseinander. Anders als Max Klinger, den fie bewunderte. Anders als ihre Lehrmeifter. Käthe Kollwitz laufchte ihnen die graphifchen Sprachen ab, entfernte fich aber dann vom Klaffifchen, deffen theatralifche Neigungen ihr im Innerften fremd waren, und fuchte den Ausdruck für die ftarken Empfindungen, die fie erfüllten. Ihre Zuneigung zum Sozialismus war in ihrem Gefühl



Käthe Kollwitz: Die Kranke und ihre Kinder.
Plakat gegen den Wucher. Lithographie.
(Mit Genehmigung der Kunfthandlung Emil Richter, Dresden.)



Käthe Kollwitz: Zeichnung zu „Zertretene".
(Aus der Mappe Handzeichnungen. Mit Genehmigung der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden.)

verankert. Ihr Wille zur Revolution entsprach ihrem ethischen und künstlerischen Temperament.
Bedeutende Künstler hatten vor ihr revolutionäre Szenen gemalt und gezeichnet, hatten leidenschaftdurchflammte Barrikadenkämpfer und Märtyrer dargestellt. Käthe Kollwitz schaffte etwas ganz Neues. Sie sprach das Wort Revolution aus und weinte dabei. Sie weinte über die Notwendigkeiten der Gewalt und des Menschenopfers. Sie vergoß Tränen, wie sie später Toller und Romain Rolland weinten. Diese als unweiblich und grobknochig verschriene Frau hat das gütigste Herz



Käthe Kollwitz: Mutter mit Kind. Zeichnung.
(Mit Genehmigung der Kunſthandlung Emil Richter, Dresden.)

von der Welt. Da ſie aus Mitleid revolutionär werden muß, greift ſie zur verzehrenden Flamme, aber ſie iſt noch im Anſturm von Mitleid erfüllt.

In den graphiſchen Blättern dieſer Epoche geht ihr Erlebnis noch an literariſchen Krücken. Gerhart Hauptmanns „Weber" und Emile Zolas „Germinal" vermittelten ihr die Vorgänge und Geſtalten. Über dieſe Einflüſſe hat Käthe Kollwitz ſpäter einmal geſchrieben:

„Die ſtärkſte geiſtige Anregung empfängt man in der Jugend. Was man ſpäter in der Literatur kennenlernt, kann gefallen und intereſſieren, aber es gräbt ſich nicht mehr ein und hat keine mitbeſtimmende Kraft mehr für die eigene Produktion. So kann ich die Frage nur beantworten, wenn ich auch Tote heranziehen darf. An erſter Stelle ſteht da Zola mit „Germinal", das war für mich das beſtimmende Buch. Dann Tolſtoi, Doſtojewſki mit den „Brüdern Karamaſow". Unter den noch Lebenden Gorki mit dem „Nachtaſyl" und den Landſtreichergeſchichten und Gerhart Hauptmann. Neben den „Webern", die ich jetzt lange nicht mehr am höchſten ſtelle, die mich aber derzeit am ſtärkſten packten, „Michael Kramer", „Hannele", „Fuhrmann Henſchel". Wedekind muß ich noch anführen mit „Frühlings Erwachen" und der „Pandora", auch einigen Gedichten. In der Lyrik obenan ſteht unentwegt für mich Dehmel. In ganz jungen Jahren beeinflußte mich ſtark Arno Holz: „Das Buch der Zeit" . . .

Dieſe Berührung mit der Literatur hat nie zur bloßen Illuſtration geführt. Käthe Kollwitz empfing nur, um das eigene Erlebnis weiterzugeben. Die Szenen aus Zolas „Germinal", aus dem Weberaufſtand und aus dem Bauernkrieg ſind von literariſchem und hiſtoriſchem Ballaſt befreit und überzeugen von ihrer eigenen Gegenwart.

Graphiſch ſind dieſe Blätter von hoher techniſcher Vollendung. Aber noch iſt die Form gebunden an das Gelernte, an die Geſetze des zeitgültigen graphiſchen Stils. Die geſteigerte Form ſetzte das ſtärkere Erlebnis voraus. Als Frau eines Kaſſenarztes im Norden Berlins bekam Käthe Kollwitz dieſen Antrieb. Eine endloſe Prozeſſion gebeugter Frauen bewegte ſich an ihr vorbei. Sie ſah mehr Not, als eine mitempfindende Natur vertragen kann. Mit einer Schlichtheit, deren Ausdruckskraft kaum zu überbieten iſt, geſtaltete Käthe Kollwitz mit den Mitteln der Radierung und der Steinzeichnung die erſchütternde Klage



Käthe Kollwitz: Tod und Frau. Radierung.
(Mit Genehmigung der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden.)

der proletarischen Frau: den Hunger, die Ehelast, das Sorgenglück mit den Kindern, die Hoffnungslosigkeit . . .
Die zertretene, kummerbedrückte proletarische Frau wurde ihr ewiges Modell. Es war die Zeit, in der gegen den Henker der Arbeiterfrau, den Schwangerschaftsparagraphen, die erste große Schlacht gekämpft wurde. Käthe Kollwitz ging vor die Front und zeichnete an die Plakatsäulen die gewaltigen Anklagen der von diesem Instrument brutaler Herrschaft Gemarterten. Format und Ausdrucksschärfe des Plakats entsprachen ihrem Bedürfnis nach Steigerung der Mittel. Intensivstes



Käthe Kollwitz: Holzschnitt.
(Mit Genehmigung der Kunsthandlung Emil Richter, Dresden.)

Erleben befeuerte sie zu monumentaler Größe, zu einer Heftigkeit der Gefühlsäußerung, die alles Herkömmliche abwirft und Raum gibt dem Mütterlichen, das unberührt bleibt von dem, was Kultur und Zivilisation heißt, und das hier in seinen Urlauten aufstöhnt, in zeitlosem Mutterschmerz, der keinen Unterschied kennt zwischen Mensch und Tier.
Das Übermaß des Leidens vollzumachen, kam der Krieg. Viele Künstler vergaßen sich und gingen im Rausch der Lüge und des Hasses unter. Käthe Kollwitz aber fühlte von Anfang an nur eines: den Schmerz. Der Krieg vertausendfachte die Not der Mütter. Und während an

zehn Fronten die Schlachten tobten, ſtanden in zehn Ländern die Mütter und ſchlugen die zitternden Hände vor das Antlitz. Die Mütter bluteten mit ihren Söhnen, ſtarben mit ihnen. Sie ſind die Zertretenen dieſes Krieges.

Radierung und Lithographie gaben nicht mehr die Mittel her, dieſen Sturm der Gefühle in Schöpfung umzuſetzen. Die Hand wollte tief in den Schmerz bohren, Narben ſpüren, breite Flächen ſchwarzer Trauer umfaſſen. Käthe Kollwitz kam zum Holzſchnitt, zur ſtrengſten der graphiſchen Künſte, und jetzt hatte ſie es, das Ungeheure! Die Wucht ihres Schmerzes warf ſich auf dieſe ſcharfkantige Schwarzweißkunſt, deren Weſen es iſt, nur dem ſtärkſten Willen und dem entſchiedenſten Formgefühl gehorſam zu ſein. Käthe Kollwitz zerfetzte die Holzplatte mit fieberhaft erregten Schnitten, oder ſie ſetzte die Kontraſte hart neben hart wie fürchterliche Tatſachen und drohende Rufzeichen.

Die Furie Gegenwart forderte dieſe immer knapper und eindeutiger



Käthe Kollwitz: Die Lebenden dem Toten. Holzſchnitt.
(Mit Genehmigung der Kunſthandlung Emil Richter, Dresden.)

werdende Kunſt heraus. Auf den kurzen Aufſchrei der Niedergerittenen, auf den Anlauf zur Revolution antworteten neue Attacken und Blutgemetzel. Hunger und Schmach würgten die Kehlen. Käthe Kollwitz bekannte ſich wie die Mutter im ſtärkſten Roman Gorkis zu den Attackierten: von dem geliebten Leichnam des geopferten Kindes erhebt ſie ihr Erlöſerantlitz, das von Schmerz und Güte durchleuchtete, und ſteht auf gegen den Krieg und alle Gewalt.

Mütter, vom Schrei der Kinder nach Brot krummgezogen – Mütter, an der Bahre des Erſchlagenen zu Mumien des hölliſch brennenden Schmerzes verſteinert – Mütter, die mit einer zitternden Laterne über das Schlachtfeld der Zeit gehen, ihr ermordetes Kind zu ſuchen – Mütter ohne Zahl, ein ungeheurer Anmarſch, gewaltig in ſeiner Trauer, ein Aufſtand, wie noch keiner zuvor war: die Mütter kommen! Anbruch einer neuen Welt, deren Inhalt die Mütterlichkeit ſein wird.

Käthe Kollwitz, die erſte ſchaffende Frau, die erſte Mutter in der Kunſt! Wir Enterbten, wir Niedergeworfenen und wieder Aufſtändiſchen, wir Arbeiter ſind reich wie niemand in der Welt: Die erſte Mutter in der Kunſt iſt in unſerer Mitte! Die Mütter werden die alte Zeit beſiegen. Sie tragen die Zukunft in ihrem Schoß.



Conſtantin Meunier: Die Ruhepauſe. Zeichnung.
(Aus „Conſtantin Meunier" von Camille Lemonnier, Paris. H. Floury, Libraire-Editeur.)

Randbemerkungen

Honoré Daumier. (Geboren am 26. Februar 1810, geſtorben am 11. Februar 1879.) Die knappſte und klarſte Darſtellung der revolutionären Ereigniſſe zur Zeit Daumiers findet man in der Broſchüre „Die Klaſſenkämpfe in Frankreich" von Karl Marx, mit einer Einleitung von Friedrich Engels. (Berlin 1895, Vorwärts-Verlag.) Von Eduard Fuchs, dem um die Popularität Daumiers in den letzten Jahrzehnten mit Erfolg bemühten Sammler und Schriftſteller, iſt ein großes, reich illuſtriertes Werk „Honoré Daumier, Lithographien" bei Albert Langen, München, erſchienen und im ſelben Verlag auch das Werk „Der Maler Daumier". Im Verlag R. Piper & Co., München, erſchien das ebenfalls reich illuſtrierte Werk „Honoré Daumier" von Erich Kloſſowſki. Eine ſehr gute und preiswerte Sammlung Daumierſcher Lithographien gibt der Paul-Liſt-Verlag, Leipzig, heraus. Unter dem Geſamttitel „Daumier und wir" ſind bis jetzt erſchienen: Daumier und die Politik, Daumier und der Krieg, Daumier und das Theater, Daumier und die Ehe, Daumier und die Juſtiz. Jeder Band enthält mehr als 50 Tiefdruckreproduktionen nach Originallithographien.

Jean François Millet. (Geboren am 4. Oktober 1814, gestorben am 20. Januar 1875.) Der Kunstwart hat eine Millet-Mappe herausgegeben, die Reproduktionen von 12 Werken des Meisters von Barbizon enthält. Über den Graphiker Millet unterrichtet Curt Glaser in seinem bei Bruno Cassirer in Berlin verlegten, reich illustrierten Werk „Graphik der Neuzeit", dem auch die Abbildungen zu dem Millet-Artikel dieses Buches entnommen sind. Material über Millet enthält ferner das beachtenswerte Buch „Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei" von Dr. Jules Coulin, Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1909.

Alexandre Théophile Steinlen. (Geboren am 20. November 1859, gestorben am 15. Dezember 1923.) Frühere Jahrgänge des „Simplicissimus" und der „Jugend" enthalten zahlreiche Reproduktionen farbig reizvoller Zeichnungen Steinlens. Die Literatur über Steinlen ist sehr klein. In dem bereits erwähnten Buch „Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei" findet man eine kurze Betrachtung über Steinlen und einen Hinweis auf eine Arbeit von Erich Klossowski „Die Maler von Montmartre" in „Die Kunst" von R. Muther. Der Arbeiterkalender vom Verlag Carl Hoym Nachf., Berlin, hat viele Lithographien von Steinlen reproduziert.

Constantin Meunier. (Geboren am 12. April 1831, gestorben am 4. April 1905.) Die Meunier-Mappe des Kunstwarts, die 14 Vervielfältigungen von plastischen und malerischen Werken Meuniers enthält, ist sehr zu empfehlen. Über Meunier bringt das Buch „Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts" von Henri Hymans, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1906, viel Wissenswertes. Die in Deutschland erschienenen Monographien über Meunier reichen nicht an das prachtvoll illustrierte, in französischer Sprache erschienene Werk „Constantin Meunier, Bildhauer und Maler" von Camille Lemonnier, Paris, H. Floury, Libraire-Editeur, heran.

Frans Masereel. (Geboren am 30. Juni 1889.) Im Axel-Juncker-Verlag, Berlin, ist als Band I der Folge Graphiker unserer Zeit ein Frans-Masereel-Buch erschienen, das nahezu 100 Arbeiten Masereels wiedergibt. Den einleitenden Text schrieben Stefan Zweig und Arthur Holitscher. Ihre Aufsätze, die auch die Unterlagen zu dem Masereel-Artikel dieses Buches bildeten, sind Musterbeispiele der Interpretation. Ganz besonders zu empfehlen sind die im Kurt-Wolff-Verlag, München, erschienenen Bilderromane von Frans Masereel in Volksausgaben: Mein Stundenbuch, 165 Holzschnitte mit einer Einleitung von Thomas Mann; Die Sonne, 63 Holzschnitte mit einer Einleitung von Georg Heise; Die Passion eines Menschen, 25 Holzschnitte. Im gleichen Verlag erschienen Gesichter und Fratzen, 60 Originalholzschnitte; Geschichte ohne Worte, 60 Holzschnitte; Die Idee, 83 Holzschnitte; Die Stadt, 100 Originalholzschnitte. Der Kurt-Wolff-Verlag, München, hat ferner den Alleinvertrieb der Masereelschen Originalholzschnitte für Deutschland, Österreich und die Schweiz. Bei ihm sind auch u. a. folgende von Frans Masereel illustrierte Werke erschienen:

Die Geschichte von Ulenspiegel von Charles de Coster, Peter und Lutz von Romain Rolland, Bübü vom Montparnasse, Der alte Perdrix, Die gute Madeleine und Das Bein der Tinnette von Ch. L. Philippe. Auch im Dreimasken-, Insel-, Rascher-, Flechtheim-, Erich-Reiß- und Rütten & Loening-Verlag sind Werke mit Masereel-Illustrationen erschienen. Im gemeinsamen Verlag mit Carl Reißner, Dresden, gab Kurt Wolff Frans Masereels Zeichnungen „Bilder der Großstadt" mit einer Einführung von Romain Rolland heraus.

Hans Thoma. (Geboren am 2. Oktober 1839, gestorben am 7. November 1924.) Billige Produktionen von Gemälden und graphischen Blättern sind im Kunstwart-Verlag und in den farbigen Seemann-Mappen erschienen. Der graphische Markt hat nach Thomas Tod die Preise für signierte Originalgraphik gesteigert, trotzdem sind aber noch viele und gute Blätter verhältnismäßig billig zu haben. F. Bruckmann A.-G., München, und Fritz Gurlitt, Berlin, z. B. haben gute Graphik von Thoma verlegt. Der künstlerische Sachwalter Hans Thomas ist Prof. Dr. J. A. Beringer in Mannheim.

Wilhelm Leibl. (Geboren am 23. Oktober 1844, gestorben am 4. Dezember 1900.) Das als bestes Leibl-Buch anerkannte Werk von Julius Mayr „Wilhelm Leibl" ist die umfassendste und liebevollste Beschreibung von Leibels Leben und Schaffen. Es ist im Verlag von Bruno Cassirer in Berlin erschienen und mit 48 Tafeln und Textabbildungen ausgestattet. Das bereits erwähnte und ebenfalls bei Bruno Cassirer erschienene Werk „Graphik der Neuzeit" von Curt Glaser widmet Leibl einen interessanten Abschnitt, dessen Illustrationen in diesem Buch reproduziert werden durften.

Lovis Corinth. (Geboren am 21. Juli 1858, gestorben am 17. Juli 1925.) Der Verlag Fritz Gurlitt, Berlin, hat fast das gesamte graphische Werk Corinths herausgebracht. Auch die Gesammelten Schriften Corinths, die viele bemerkenswerte Aufsätze des Malers und zahlreiche Abbildungen enthalten, sind bei ihm erschienen. Graphische Blätter von Corinth sind in jeder guten Kunsthandlung zu haben. Das aufschlußreichste Buch über Corinth ist die bei S. Hirzel, Leipzig, erschienene Selbstbiographie, ein interessantes Buch mit vielen guten Reproduktionen. Wer sich schnell orientieren will, dem sei das kleine Buch „Lovis Corinth, ein Maler unserer Zeit" von H. Eulenberg, Delphin-Verlag, München, empfohlen. Im Verlag Paul Cassirer, Berlin, erschienen: Corinth, Das Erlernen der Malerei, Das hohe Lied und Einzelgraphik.

Max Liebermann. (Geboren am 20. Juli 1847.) Der Graphiker Liebermann wird eingehend gewürdigt in dem reich illustrierten 1. Band von Arnolds graphischen Büchern „Max Liebermanns graphische Kunst" von M. J. Friedländer, Verlag Ernst Arnold, Dresden. Farbige Reproduktionen von Gemälden Liebermanns enthalten die bekannten Seemannschen Mappen. In der Sammlung „Die Kunst" von R. Muther schreibt Rudolf

Klein ausführlich über Max Liebermann. Im Verlag Paul Caffirer, Berlin, erfchienen: Die Handzeichnungen von M. Liebermann mit Text von J. Elias, Radierungen und Lithographien, Ausgewählte Gedichte von Goethe mit 15 Steinzeichnungen von M. Liebermann.

Ludwig von Hofmann. (Geboren am 17. Auguft 1861.) Über Ludwig von Hofmanns Handzeichnungen hat Edwin Redslob ein mit Abbildungen reich ausgeftattetes Buch gefchrieben, das im Verlag Guftav Kiepenheuer, Potsdam-Wildpark, erfchienen ift. Im Verlag Carl Reißner, Dresden, erfchienen die Holzfchnittausgaben von Goethes „Pandora", Gerhart Hauptmanns „Hirtenlied" und Werfels „Troerinnen".

Heinrich Zille. (Geboren am 10. Januar 1858.) Bei Carl Reißner, Dresden, ift das 136 Bilder und eine Einleitung von Max Liebermann enthaltende Buch „Berliner Gefchichten und Bilder" von Heinrich Zille erfchienen, ferner die neue Folge der Berliner Gefchichten und Bilder: „Zwifchen Spree und Panke" mit 100 Bildern. Im Verlag Dr. Eysler & Co. A.-G., Berlin, erfchienen u. a. „Kinder der Straße" und „Mein Milljöh". Im Verlag Fritz Gurlitt, Berlin, erfchienen „Zwanglofe Gefchichten und Bilder", im Rembrandt-Verlag, Berlin-Zehlendorf, das Werk „Die Zeichner des Volks" (Käthe Kollwitz und Heinrich Zille) von Adolf Heilborn mit zahlreichen Zeichnungen, Paftellen und Aquarellen von Zille. Der Rembrandt-Verlag führt auch Originalgraphik von Zille.

Emil Orlik. (Geboren am 21. Juli 1870.) Im Verlag Neue Kunfthandlung, Berlin W 50, ift als Bändchen II der Folge Graphiker der Gegenwart ein Band Emil Orlik von Max Osborn erfchienen, im Verlag A. Schumann, Leipzig, in der Serie Meifter der Zeichnung ein Band Emil Orlik mit zahlreichen Reproduktionen. Die Graphik von Orlik hat einen Ehrenplatz auf dem Kunftmarkt.

Ernft Barlach. (Geboren am 2. Januar 1870.) Über den Plaftiker Ernft Barlach äußert fich Alfred Kuhn in feinem Werk „Die neuere Plaftik", zweite, erweiterte Auflage, Delphin-Verlag, München. Barlachs Dramen und Holzfchnittwerke find im Verlag Paul Caffirer, Berlin, erfchienen. In Volksausgaben: Die Sündflut, Der tote Tag, Der arme Vetter, Die echten Sedemunds, Der Findling, Der blaue Boll, Die Wandlungen Gottes, Goethes Walpurgisnacht, R. v. Walters Gedichtband Der Kopf. Im gleichen Verlag erfchien auch die Graphik von Barlach.

Alfred Kubin. (Geboren am 10. April 1877.) Außer den Illuftrationen zur Bibel, zu Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Doftojewfki, Poe, Balzac, Strindberg u. a. und zu feinen eigenen literarifchen Arbeiten hat der ungemein produktive Künftler ein umfangreiches graphifches Werk gefchaffen. Einzelblätter find in den Mappen „Die Schaffenden" und in den Jahresmappen vom Verlag des Kreifes graphifcher Künftler und Sammler

enthalten. Der Verlag Albert Langen, München, hat die Zeichnungen Kubins für den Simpliciſſimus zu einem großen Kubin-Buch vereinigt: „Alfred Kubin, Fünfzig Zeichnungen." Im Verlag Bruno Caſſirer, Berlin, erſchienen 1918 Die Blätter mit dem Tod, ein Totentanz. Der R. Piper & Co. Verlag, München, brachte 1921 eine Kubin-Mappe „Am Rande des Lebens" heraus. Im Verlag Carl Reißner, Dresden, iſt ein Kubin-Buch erſchienen: „Dämonen und Nachtgeſichte", das 130 Bildtafeln und eine Selbſtbiographie, die vollſtändigſte, die je erſchienen iſt, umfaßt.

Max Pechſtein. (Geboren am 31. Dezember 1881.) Das graphiſche Werk von Max Pechſtein iſt faſt vollſtändig im Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin, erſchienen, ebenſo das Buch über Max Pechſtein von Walther Heymann. Die Gurlittſchen Jahrbücher 1919 und 1920 enthalten Auszüge aus dem Tagebuch Pechſteins, Zeichnungen und Originalholzſchnitte. Bei Paul Caſſirer, Berlin, ſind die Reiſebilder von Max Pechſtein verlegt, 50 Federzeichnungen auf Stein, 15. Werk der Pan-Preſſe. Über Max Pechſtein gibt ferner Band I der Jungen Kunſt des Verlags Klinkhardt & Biermann, Leipzig, einen kurzen Überblick. Das Bändchen enthält eine Selbſtbiographie des Künſtlers und 53 Abbildungen.

Emil Nolde. (Geboren am 7. Auguſt 1867.) Der Kurt-Wolff-Verlag, München, hat ein Buch von Max Sauerlandt über Emil Nolde herausgegeben, das 100 teilweiſe farbige Tafeln enthält. Anläßlich des 60. Geburtstages Noldes iſt im Verlag der Neuen Kunſt Fides, Dresden, eine illuſtrierte Feſtſchrift erſchienen, die Aufſätze von Paul Klee, Sauerlandt, Weſtheim u. a. über Nolde bringt. Die Neue Kunſt Fides in Dresden iſt in der Werbung für Emil Noldes Kunſt unermüdlich.

Fritz Winkler. (Geboren am 7. Auguſt 1894.) Wohnt in Dresden.

Th. Th. Heine. (Geboren am 28. Februar 1867.) Mitbegründer und einer der charakteriſtiſchſten Zeichner des Simpliciſſimus. Viele ſeiner Zeichnungen ſind vom Simpliciſſimus-Verlag zu politiſchen und geſellſchaftskritiſchen Bilderbüchern zuſammengeſtellt worden.

George Groſz. (Geboren am 26. Juli 1893.) Außer der Originalgraphik ſind im Malik-Verlag, Berlin, von George Groſz u. a. erſchienen das wiederholt der Beſchlagnahme ausgeſetzte „Ecce Homo", die Volksausgaben „Abrechnung folgt" und „Das Geſicht der herrſchenden Klaſſe". Die Bücherreihe Junge Kunſt enthält ein illuſtriertes Bändchen über George Groſz von W. Wolfradt. Im Verlag Carl Reißner, Dresden, iſt 1925 „Der Spießerſpiegel" erſchienen, 60 Berliner Bilder nach Zeichnungen mit einer Selbſtdarſtellung von George Groſz.

Otto Dix. (Geboren am 2. Dezember 1891.) Das große graphiſche Werk „Der Krieg" von Otto Dix iſt auszugsweiſe als billige Faſſung vom Karl-

Nierendorf-Verlag, Berlin W, herausgebracht worden. Die „Schaffenden" und der Kreis graphiſcher Künſtler und Sammler haben die Graphik von Dix in ihre Mappenlieferungen aufgenommen. In der bereits erwähnten Bücherreihe Junge Kunſt iſt auch ein Bändchen über Otto Dix erſchienen.

Kurt Günther. (Geboren am 1. Dezember 1893.) Wohnt in Gera-Reuß.

Käthe Kollwitz. (Geboren am 8. Juli 1867.) Die Kunſthandlung Emil Richter, Dresden, hat das geſamte graphiſche Werk von Frau Profeſſor Käthe Kollwitz verlegt, auch eine Mappe mit originalgetreuen Wiedergaben von Handzeichnungen. In demſelben Verlag erſchien das Käthe-Kollwitz-Buch von L. Kaemmerer, deſſen biographiſche Angaben der Artikel dieſes Buches aufgriff. Der Kunſtwart hat eine Kollwitz-Mappe herausgegeben. Im Verlag Carl Reißner, Dresden, iſt ein ſehr gut illuſtriertes Buch über Käthe Kollwitz erſchienen: „Das Käthe-Kollwitz-Werk", mit Text von A. Bonus und 153 Bildtafeln. Das im Rembrandt-Verlag, Berlin-Zehlendorf, erſchienene und bereits erwähnte Buch „Die Zeichner des Volks" enthält eine ausgezeichnete Einführung und zahlreiche ſorgfältige Reproduktionen.



Fritz Winkler: Zeichnung.

Der Inhalt

 Entwurf, Satz und Druck der Buchdruckwerkſtätte G. m. b. H., Berlin SW 61. Einbandentwurf Curt Reibetantz.







60

